Why ask for the moon
when we have the stars?

AS

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/lorfevreriefranc02boui

1700-1900

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

aux XVIIIe et XIXe siècles

d'après les documents réunis

au

MUSÉE CENTENNAL DE 1900

(1700-1900)

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

aux XVIIIe et XIXe siècles

PAR

HENRI BOUILHET, Ing. E. C. P.

ORFÈVRE

PRÉSIDENT DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

PRÉSIDENT DU JURY DE L'ORFÈVRERIE
EN 1900

PARIS

H. LAURENS, LIBRAIRE-ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1910

Tous droits de reproduction et de traduction réservés.

LIVRE DEUXIÈME

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

AU

XIXe siècle

Première période

(1800-1860)

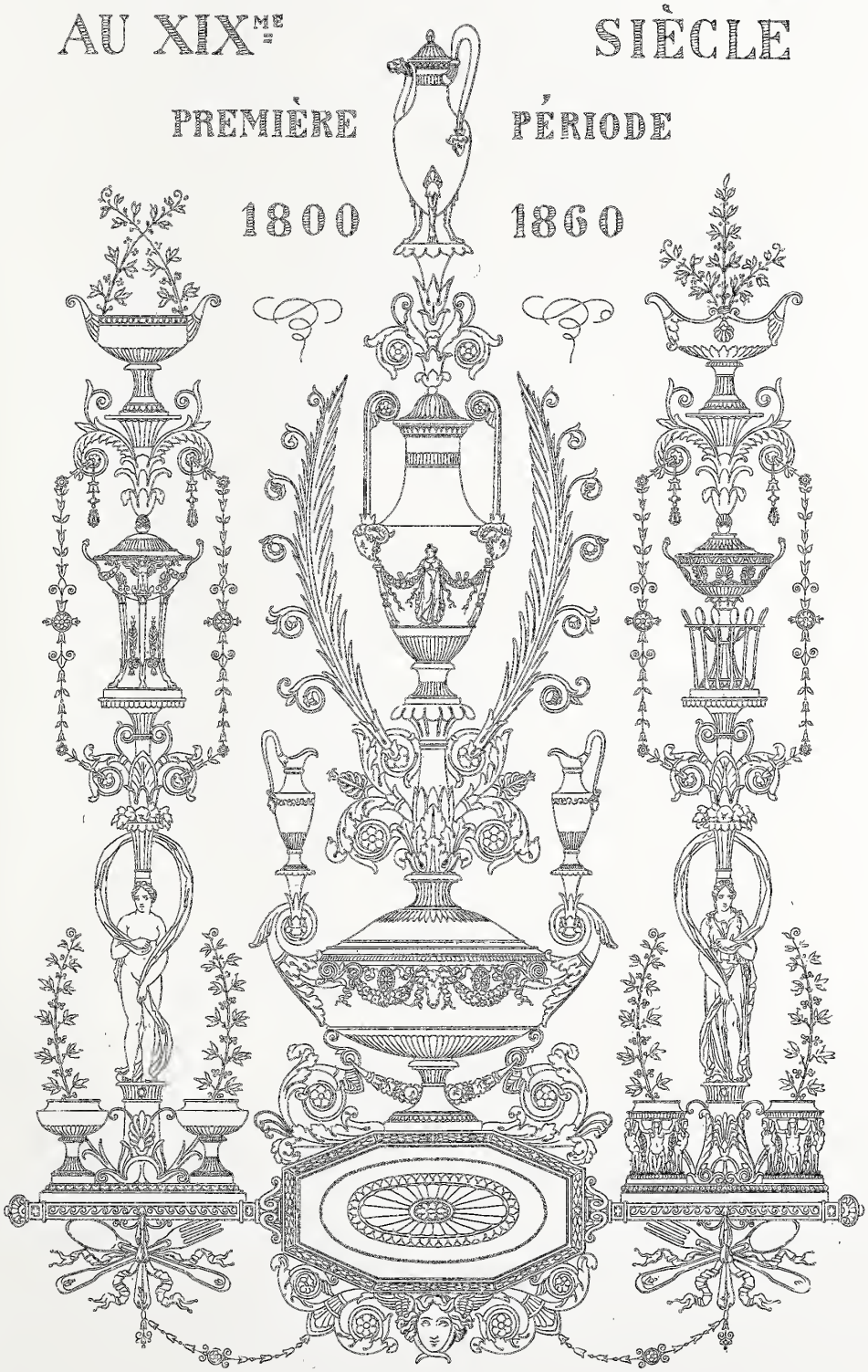
LIVRE DEUXIÈME

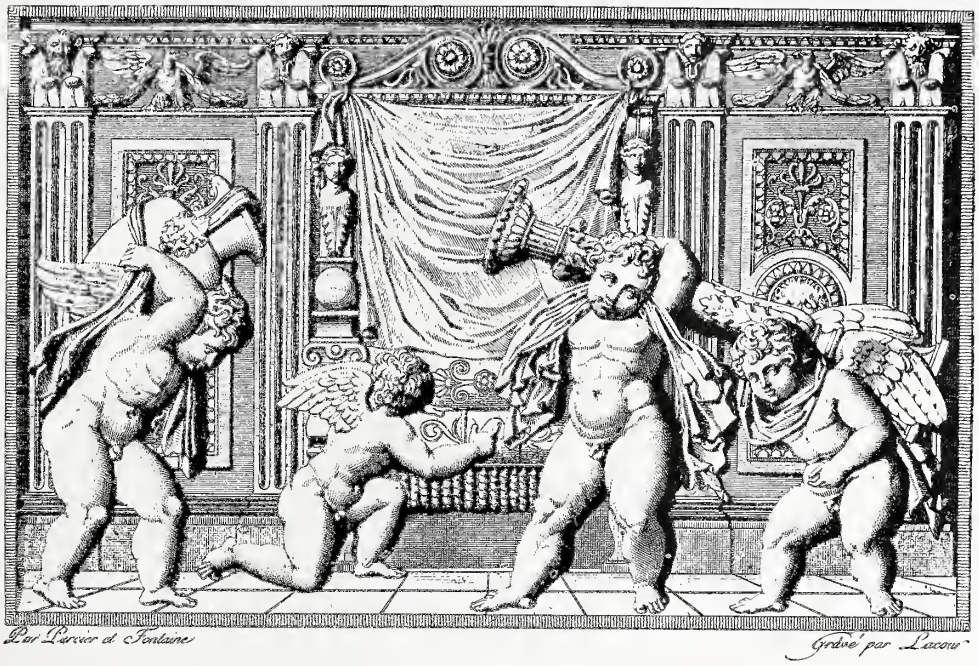
L'ORFÈVRERIE FRANCAISE

AU XIXme SIÈCLE

PREMIÈRE PÉRIODE

1800 1860



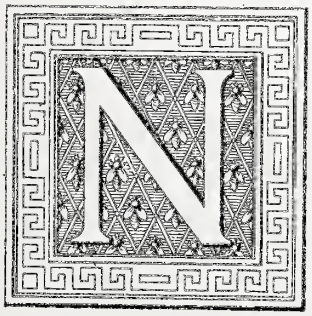


Décorations intérieures.
(*Frontispice par Percier.*)

CHAPITRE PREMIER

La Révolution et l'Empire

L'anéantissement de l'orfèvrerie sous la Terreur. — Pillages et ventes. — Le pseudo-luxe du Directoire. — Exposition de l'an X et de 1806. — L'argenterie de l'Empereur. — Le service de vermeil de Napoléon Ier. — Le nouveau style. — Les architectes Percier et Fontaine. — La toilette de l'Impératrice. — Le berceau du roi de Rome, par Prudhon. — Les orfèvres Auguste, Odiot, Biennais.



Nous ne saurions trop le redire, la fin du dix-huitième siècle fut lamentable pour toutes les industries de luxe, mais, surtout pour l'orfèvrerie, la Révolution fut un cataclysme. En un instant elle fit un monceau de ruines des œuvres aimables que le génie français avait mis des siècles à produire, les brisa et les balaya comme une poussière. Plus de commandes, plus d'ateliers, plus d'orfèvres ! En un clin d'œil, sous le terrible vent d'orage, tout s'évanouit, se dispersa, s'évapora. Encore, si le fléau n'eût été que passager! s'il n'eût fait qu'anéantir les ouvrages

d'or et d'argent qu'on envoya alors fondre à la Monnaie comme cela avait eu lieu déjà à d'autres époques difficiles! le mal eût été réparable, et la Révolution portait dans ses flancs des germes trop puissants et de trop prodigieuse conséquence, pour qu'on s'arrête à déplorer une éclipse de l'art et de l'élégance, produite par ses premiers bouillonnements, et qui n'aurait été que momentanée. Mais, en supprimant brusquement les corporations, on rompit violemment la chaîne des traditions du goût national. On livra sans contrôle, à tous les hasards d'une production, désormais déréglée, la plupart des métiers qui exigent la perfection de la main-d'œuvre et le respect des traditions, ces métiers délicats que l'art le plus raffiné inspirait, qui n'étaient auparavant pratiqués que par des ouvriers d'élite ayant fait leurs preuves, et dont la supériorité avait contribué pendant tant d'années au prestige et à la fortune de la France!

N'eût-il pas été plus sage, de corriger simplement les abus qu'on reprochait aux corporations, en substituant, au système de la réglementation du travail, œuvre lentement élaborée par les siècles et qui offrait de si précieuses garanties, un régime de liberté absolue? N'allait-on pas se trouver en présence de nouvelles difficultés, et cette liberté ne devait-elle être qu'illusion? L'événement l'a prouvé, ainsi que l'a fait si judicieusement remarquer Lucien Falize dans son *Rapport sur l'Exposition de* 1889 : « Au lieu de la liberté promise, on la lui reprenait, même en » partie, car la loi du 19 brumaire an VI remettait l'orfèvrerie en tutelle et lui » imposait une règle plus étroite, une surveillance plus jalouse qu'autrefois. Ce » n'était plus à ses experts-jurés qu'on confiait la surveillance des titres, la garde » et l'apposition des poinçons; l'État se faisait le maître et le gardien de la » marque, frappait un impôt, et soumettait l'orfèvre à une réglementation jalouse, » à des visites domiciliaires dont les formes vexatoires sont encore en vigueur. »

Le mal fut irrémédiable, et son atteinte si profonde, qu'aujourd'hui encore, après un siècle écoulé, malgré d'incroyables efforts en tous sens, en dépit des admirables progrès de la science qui ont amené des transformations si heureuses, nos industries artistiques continuent à en subir le contre-coup. Il n'a pas fallu à celles-ci, moins de ce long temps, pour se relever de la chute lamentable où les avait plongées la période révolutionnaire.

A ce point de vue particulier, le dix-neuvième siècle n'est que l'histoire douloureuse, le martyrologe de l'art décoratif, lequel, jeté tout à coup hors de sa voie, n'ayant plus de principes de direction, ballotté à tous les vents, jouet des caprices les plus vains et souvent les plus ridicules, tantôt piétine sur place en se mettant successivement à la remorque de tous les styles passés dont il ne sait plus donner que des interprétations confuses, pour ne pas dire informes, tantôt s'abandonne éperdûment, sans frein, sans logique, sans goût, à la nécessité d'une production intensive, rapide, énorme, réclamée par les besoins d'une démocratie sans cesse montante, éprise en même temps de luxe et d'art, mais d'un

luxe ordinairement frelaté, et d'un art, hélas! qui trop souvent n'est que mensonge!

Reconnaissons pourtant, et proclamons franchement que si, plus qu'aucune des autres industries de goût, l'orfèvrerie fut éprouvée par la tourmente qui anéantit ses chefs-d'œuvre, l'évolution qu'elle va subir n'en est pas moins singulièrement attachante. Elle marche désormais à d'autres destinées; elle obéit à un idéal qui n'est plus le même. A ne considérer que ce qu'on perd, on risque d'apprécier fort mal ce qu'on gagne. L'histoire de l'art industriel au dix-neuvième siècle n'apparaît pas encore peut-être suffisamment à l'heure actuelle dans sa vérité synthétique, pour que nous puissions nous flatter d'établir en toute certitude le bilan exact des pertes éprouvées en regard des conquêtes réalisées.

Ne nous hâtons pas de médire de notre temps. Assurément, il faut déplorer que, dans le bouleversement des idées et des choses, l'art et les métiers aient été violemment séparés par un divorce dont les conséquences ont été si fâcheuses. Mais quand on fait la part des causes supérieures, et pour ainsi dire fatales, qui ont amené la transformation des conditions du travail, on comprend que des directions nouvelles s'imposaient à l'industrie qui devait forcément changer de caractère et d'objectif pour répondre à des nécessités sociales complètement nouvelles.

Comment l'orfèvrerie parvint-elle à sortir du chaos où elle semblait devoir sombrer à jamais dans la débâcle générale de nos arts du décor? Quelles furent ses premières tentatives de relèvement? Par quelles phases dut-elle passer pour s'accommoder aux goûts, aux modes, aux fluctuants caprices d'un monde nouveau qui ne savait plus rien des grâces exquises de l'époque précédente? Enfin par quelle suite d'efforts, les uns puérils et vains, les autres remarquables, qui ont rempli à peu près le dix-neuvième siècle tout entier, l'orfèvrerie est-elle arrivée à présent à retrouver presque l'éclat de ses plus beaux jours? Voilà ce que je voudrais sommairement indiquer dans les pages qui vont suivre.

Notons d'abord ce fait, c'est que même dans la période qui précéda la Terreur, l'orfèvrerie avait déjà, comme par enchantement, disparu de la circulation. Fermées ou désertées, les boutiques d'orfèvres de la rue Saint-Honoré, du Palais-Royal et du quartier de la Monnaie! Licenciés, les ateliers où se façonnaient les services de table, les flambeaux délicieusement ciselés, les chocolatières, les cafetières finement ouvragées, les coupes, les bonbonnières, les miroirs ornés de guirlandes ajourées, les écritoires, les nécessaires à ouvrages de dames! Pourquoi les marchands auraient-ils persisté à s'achalander de ces objets précieux, puisque leurs plus fidèles clients n'en voulaient plus? On s'était engoué de simplicité. L'austérité dans les habits, le « retour à la nature » prêché déjà par Jean-Jacques Rousseau et dont la reine Marie-Antoinette avait fourni l'exemple à Trianon, une sorte d'affectation et de comédie de rusticité, voilà quel était le mot d'ordre, et

la manie du moment. Alors que beaucoup de gens de la noblesse avaient émigré à l'étranger, ou se cachaient en province, quelques salons, et des plus aristocratiques, restaient encore ouverts à Paris, tels que ceux de Mme de Coigny, de Mme de Simiane et Mme de Vauban, de la princesse de Hohenzollern, du duc de Bedford, ce grand seigneur anglais qui s'amusait à regarder la Révolution et qui invitait même des jacobins à ses fêtes somptueuses. Le prince de Lambesc avait cessé de donner ses grands dîners en 1791, mais il y avait encore les soirées de Mme de Montoissieux, les soupers du maréchal de Duras, et ceux de cette vaillante marquise de Chambonas qui réunissaient les rédacteurs des *Actes des Apôtres*, et où se forgeaient les satires contre-révolutionnaires. Nulle part cependant on ne voyait plus d'argenterie : c'était un luxe proscrit, dangereux, condamné par la mode et par les théories humanitaires qui étaient en faveur jusque dans la haute société. Comment d'ailleurs aurait-on osé étaler dans les repas des ustensiles d'or et d'argent, à l'heure où femmes du peuple et grandes dames, gagnées par la contagion du sacrifice, envoyaient à l'Assemblée nationale, pour subvenir aux frais des armées, tout ce qu'elles possédaient de bijoux, de colliers, de médaillons, de boîtes à mouche et à rouge, d'étuis, de crayons, de myrzas d'or, et jusqu'aux boucles d'argent de leurs souliers? Le marquis de Villette ayant donné en brochette toutes les boucles d'argent de sa maison, voilà les statisticiens à évaluer les boucles d'argent des soldats-citoyens à 600 000 livres, et à 40 millions de livres toutes les boucles d'argent du royaume. Les loueurs de carrosses de Paris donnent l'argenterie composant le service de leur hôtel; les maîtres d'armes apportent leurs épées, et avec leur don, ce discours : « Deux métaux composent nos épées : l'argent et le fer. Agréez le premier pour les besoins pressants du moment. Nous jurons d'employer le second au service de la nation, au maintien de la liberté (1) ». Telle est l'emphase du temps, tel est l'élan généreux qui, sous le vocable de « vertu civique », règne à cette date dans toutes les classes de la nation! C'était l'heure d'enchantement et d'ivresse heureuse de la Révolution.

La Terreur vint vite donner le coup de grâce aux industries de luxe. Aux théoriciens des clubs, aux économistes de carrefour, aux philosophes de la Commune, il semblait que tous les signes de la prospérité d'un peuple, c'est-à-dire les arts qui font le charme et le confort de la vie, les splendeurs de la richesse, les séductions de la demeure n'étaient que des éléments funestes au principe de l'égalité, et ils ne voyaient, dans les répartitions infinies de la main-d'œuvre nécessaire à la fabrication des objets de luxe, que ce qu'ils appelaient dans leur jargon du moment « le canal des larmes et du sang de la famille des travailleurs ». Parmi les déclamations applaudies dans les réunions publiques, on relève des phrases comme

1. J. et Ed. de Goncourt : *Histoire de la société française sous la Révolution*, p. 67 et 68.

celles-ci : « Les boutiques des marchands de modes se transformeront en ateliers ; les marchands de carrosses deviendront de bons charrons, les orfèvres se feront serruriers et forgeront des armes. Mort à tout ce qui n'est pas de première nécessité! Mort aux *mains blanches!* » Dans un de ses rapports, Saint-Just donne la formule du programme que devait suivre le commerce : « Nous vous offrîmes le bonheur et la vertu, celui qui naît de la jouissance sans le superflu ; nous vous offrîmes pour bonheur la haine de la tyrannie, la volupté d'une cabane et d'un

Nicolas BOUTET
Directeur de la Manufacture d'armes de Versailles.

champ fertile, cultivé par vos mains, etc... » Et le substitut de l'accusateur public Fleuriot précisait à sa façon la pensée de la Commune sur le même sujet, quand il s'écriait, parlant des artisans ou artistes qui osaient encore vivre de leur métier : « Qu'est-ce que des hommes qui s'occupent de sculpture pendant que leurs frères versent leur sang pour la patrie !... » L'Exposition de peinture, en cette année sanglante de 1793, ouvrit malgré tout ses portes au public ; mais en tête du catalogue on crut devoir mettre cette phrase significative : « Il semblera peut-être étrange à d'austères républicains de nous occuper des arts quand l'Europe coalisée assiège le territoire de la liberté... » Ainsi l'art s'excusait de reparaître au milieu de ce chaos !

L'appel au déclassement des ouvriers d'art que faisaient les rapports des conventionnels, et les clameurs dont retentissaient les clubs révolutionnaires, allaient-ils trouver un écho dans l'esprit des orfèvres sans commandes, et leur permettre de retrouver, dans les ateliers d'armes blanches ou d'armes à feu, l'occasion d'exercer leur métier?

On en aurait pu douter si, à cette époque, un arquebusier habile, Nicolas Boutet, ne s'était pas trouvé tout désigné pour diriger une manufacture d'armes qu'on allait créer à Versailles.

« Le 12 juillet 1792, l'Assemblée législative avait proclamé la *Patrie en danger*, » et les vieilles manufactures d'armes créées par la monarchie ne pouvaient suf- » fire à la fabrication des mille fusils décrétés le 24 août. Le Comité du Salut » public demande des armes en réquisition et pour en fabriquer de nouvelles, » fusils, sabres, baïonnettes, et au moins une pique pour chaque citoyen, il » fait appel à la Nation et constitue une commission des armes portatives de la » République. A Paris, le travail est enfiévré. Le 3 brumaire an II, les trois » commissaires ordonnateurs se présentent à la barre de la Convention pour » rendre compte de leur mission, et annoncent que cette fabrication de mille » fusils par jour, qui était un beau roman pour le reste de l'Europe, se réalise » à Paris.

» A Versailles, sous l'impulsion du citoyen Bénézech, les administrateurs » du district réquisitionnent les armes du temps passé, créent des ateliers » de réparation, et forgent des piques, des baïonnettes, des canons de fusils. » La direction de l'atelier principal, que les administrateurs inaugurent dans » le *Grand Commun* du château des ci-devant rois, est confiée à un homme du » métier, un arquebusier qui, de père en fils, a fourni la maison de France, » au citoyen Nicolas Boutet. Sous sa direction, ce n'est plus un simple » atelier national qui fonctionne comme ceux qui parsèment le territoire de » la République; c'est une manufacture nationale, l'égale des ci-devant » royales.

» Le 12 nivôse an II, le Comité du Salut public décrète qu'il y a lieu de » fabriquer des carabines pour donner aux défenseurs de la Patrie des armes » égales à celles de leurs ennemis. C'est à Boutet que ce soin revient et, le » 1er vendémiaire an III, l'atelier de Versailles prend le nom de *Manufacture de* » *Carabines*.

» L'appel de la Convention, le zèle des administrateurs de district ont fondé » dans la ville du grand roi, à l'ombre même du château, une industrie nouvelle; » mais déjà ce ne sont pas seulement des armes de troupe que forgent les » ouvriers de Boutet; serruriers, bijoutiers, orfèvres, damasquineurs, ciseleurs » d'antan, ornent désormais les sabres qui ceignent les généraux victorieux. » C'est au Grand Commun que le Directeur va chercher les armes de ré-

Armes d'honneur fabriquées à Versailles par N. Boutet.
(*Collections Victorien Sardou et Bernard Franck.*)

» compense nationale. C'est là que le Premier Consul commande les armes » d'honneur (1). »

Bonaparte avait encouragé Boutet; Napoléon lui prodigua ses commandes et son appui. Les produits de Boutet avaient mérité d'être considérés comme les plus beaux et les meilleurs qu'aient jamais produits les arquebusiers et les fourbisseurs. C'est qu'alors le luxe de l'arme de guerre, donnée au titre de récompense nationale aux généraux instruments de la gloire militaire de la France, allait prendre un développement considérable. Le Directoire, le Consulat, l'Empire, devaient ainsi faire de la manufacture de Versailles une pépinière d'artistes destinés à conserver les traditions de l'arquebuserie française, comme celles de Sèvres et des Gobelins les fabrications de la porcelaine et de la tapisserie.

Dans l'esprit du Premier Consul, par l'arrêté du 14 fructidor an VIII qui substituait à la régie le régime de l'entreprise, Versailles devait être une manufacture d'armes de luxe, tandis que les ateliers de Saint-Etienne restaient destinés à fournir le corps de troupe d'armes à feu, et ceux de Klingenthal d'armes blanches.

Mais la fabrication des armes de luxe ne devait pas être pour Boutet la source de bénéfices. Les comptes établis le 10 brumaire an VII constataient que le produit des armes de luxe avait été pour l'année de 463 644f,55 et la dépense de 469 310f,21, soit 6 665f,34 de déficit. Aussi, l'arrêté du 14 fructidor lui réservait-il la fabrication annuelle de 12 000 armes à feu dans des

Epée d'honneur du général Dorsenne.
(*Collection Bernard Franck.*)

(1) *La Manufacture d'armes de Versailles*, par le capitaine Maurice Bottet. In-folio, chez J. Leroy fils, éditeur.

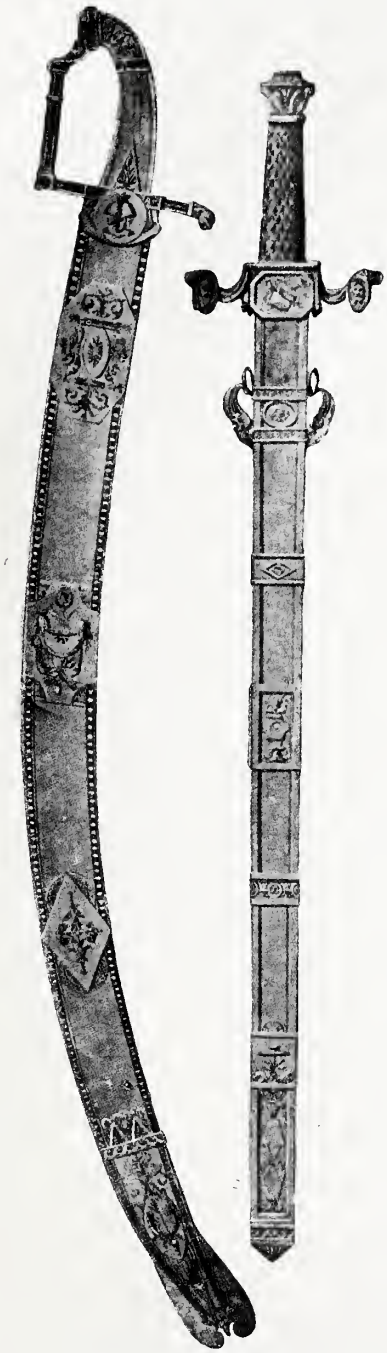
conditions rémunératrices, mais lui imposait en même temps l'obligation de former une pépinière d'artistes; le Ministre de l'Intérieur se réservant le droit de désigner les trente élèves qui, sous le nom d'*Ecole des enfants de la Patrie*, suivraient les travaux de la manufacture, mais seraient tenus d'apprendre le dessin sous la direction de Boutet. Cette école allait porter ses fruits, et, Boutet disparu, les Manceaux, les Lepage, les Gosset se firent un nom dans l'arquebuserie, en continuant les traditions qu'ils avaient recueillies dans la manufacture de Versailles.

L'œuvre de Boutet fut considérable. On la retrouve en partie dans les collections publiques, au musée de l'Artillerie, au musée Carnavalet, dans les collections privées ou encore dans les familles qui ont conservé précieusement les témoignages de la reconnaissance nationale donnés à leurs ancêtres. La collection de M. Bernard Franck est riche en œuvres de Boutet. Grâce à son obligeance, nous avons pu reproduire trois pièces des plus intéressantes. D'abord, l'épée d'honneur offerte au général Dorsenne, par les officiers du 1er régiment des grenadiers de la garde impériale, et, dans la page hors texte (page 17), le sabre d'honneur offert par le Directoire au général Augereau, qui porte sur la lame, en lettres incrustées d'or : RÉCOMPENSE NATIONALE. Le sabre d'honneur offert par l'empereur Napoléon au maréchal Jourdan; la lame en damas est damasquinée d'or; la garde est en vermeil ciselé, et le fourreau est en écaille avec ornements en relief. Tous les deux sont signés *Boutet, directeur-artiste, à Versailles.*

Nous donnons également dans la même planche un sabre d'une composition intéressante, qui faisait partie de la collection de M. Victorien Sardou. Il date des premiers temps de la Convention et fut vraisemblablement porté par un de ces conventionnels qui suivaient les armées de la République opérant sur les frontières. Il est en bronze finement ciselé. La poignée est faite d'un faisceau de licteur surmonté d'un bonnet phrygien. La garde est formée par une branche de chêne, dont la composition et la sculpture rappellent la manière de procéder, à l'époque de Louis XVI, des ouvriers qui n'avaient pas encore perdu les traditions du métier. La coquille a la forme d'un livre ouvert sur lequel est gravé l'acte constitutionnel de la République française et les articles 1, 3 et 27 de la Déclaration des Droits de l'Homme. L'œuvre est magistrale; elle pourrait être attribuée à Boutet, mais aucun nom ne figure, ni sur la poignée, ni sur la lame, et elle doit être antérieure à la prise de direction de la manufacture de Versailles par Nicolas Boutet.

Une monographie intéressante du capitaine Maurice Bottet a réuni sur l'œuvre de Boutet et sa direction de la manufacture de Versailles des documents des plus intéressants. Les planches nombreuses qui l'accompagnent donnent bien la physionomie de son œuvre et font revivre les travaux qui sont sortis de ses mains.

Si Boutet était un arquebusier hors ligne, il était également un habile dessinateur. A sa liquidation, on vendit quarante dessins signés de lui. Six sont aujourd'hui entre les mains de M. Ed. Detaille, membre de l'Institut, qui a bien voulu nous autoriser à les reproduire. L'un d'eux, c'est l'épure en noir du sabre portant sur l'oreillon une tête casquée de Janus; l'autre, d'un glaive type de cette épée ministre fournie à Bonaparte premier Consul en l'an XI, et dont le prix était de 21 000 francs.



Epures de N. Boutet.
(*Collection Ed. Detaille.*)

Dessinateur, Boutet était aussi éminemment décorateur. C'est lui qui a fourni les dessins de la décoration de la porte de la manufacture de Versailles. Elle est bien du style des premiers travaux de Boutet qui s'inspiraient des traditions de Louis XVI; et la construction de ce portail doit, au dire du capitaine Bottet, remonter aux premiers temps de son entreprise, c'est-à-dire vers 1800. Un fronton, orné d'une tête de Méduse, est encadré de deux montants décorés de trophées d'armes qui sont bien de l'époque; et les faisceaux de licteurs sculptés sur les pilastres de la porte semblent assigner une date antérieure à l'Empire.

Telle qu'elle est établie, cette œuvre d'architecte n'est ni un pastiche, ni une reconstitution, mais un ensemble de grande allure dû à la conservation des traditions d'art que Boutet sut appliquer à tous ses travaux.

La chute de l'Empire fut pour lui un désastre. Les Prussiens, entrant à Versailles le 1er juillet 1815, saccagèrent la manufacture, et Blücher fit saisir tout le matériel, les armes de guerre, les armes de luxe, les dessins et les modèles de l'infortuné directeur-artiste. Il en chargea trente fourgons qu'il dirigea sur Berlin. C'était la destruction en règle d'une industrie dans laquelle l'art français s'était imposé au monde. Blücher espérait peut-être, en transportant ces modèles aux rives de la Sprée, renouveler le goût allemand au contact du goût français.

Le Gouvernement de la Restauration marchanda à Boutet la réparation qui lui était due, et il fit plus en lui refusant, en 1818, la prorogation de son traité d'exploitation de la manufacture de Versailles, et l'obligeant à rechercher dans l'industrie privée le moyen de payer des dettes contractées au service de l'Etat. Le luxe des armes de guerre était fini, et le succès ne vint pas.

A sa liquidation, son gendre Quillet, qui lui fut substitué, s'engagea, pour l'honneur de la famille, à payer ses créanciers. Boutet mourut pauvre, mais avec la satisfaction d'avoir bien rempli sa tâche, et, en maintenant la réputation du goût français, d'avoir conservé les traditions de la belle main-d'œuvre des ouvriers de notre pays. S'il put, au commencement de son exploitation, recueillir, en 1792, quelques orfèvres habiles et d'autres ouvriers d'art, et les préserver de la déchéance, nombreux étaient ceux qui restaient victimes des idées qui avaient cours alors et ne trouvaient plus à s'occuper.

Sous la pression des déclarations qui, dans le populaire, s'accordaient avec le genre de vision qu'on avait d'une république égalitaire, et de ce que l'on appelait le « *civisme* », on conçoit que le peu qui pouvait encore rester d'orfèvrerie dans certaines demeures, tout ce qui n'avait pas été emporté, enfoui, caché, fondu, tout ce qui n'avait pas été volé par les bandes de pillards se disant « sans-culottes », tout ce qui n'avait pas été brisé dans les premiers moments de la fureur révolutionnaire, fut soigneusement dissimulé ou prudemment anéanti. En 1793, « la richesse est crime, la pauvreté devoir, la misère prudence » (1). Le jour où une voix cria, à l'assemblée de la Commune : « On doit rougir d'avoir deux habits quand les soldats sont nus », tous les possesseurs de deux habits commencèrent à trembler. Quiconque aurait été vu déjeunant dans une tasse d'argent, eût passé pour suspect, et eût été dénoncé.

La Convention voulut empêcher la destruction ou le pillage de l'orfèvrerie comme des autres objets précieux et mobiliers qu'organisaient à Paris et en province, dans les châteaux et dans toutes les habitations d'*aristocrates*, des bandes de gens sans aveu. Son arrêté du second mois de l'an II produisit quelque effet. Mais il était bien tard, et, d'ailleurs, il ne réprima pas les actes de vandalisme que faisait commettre la peur, les autodafés allumés par les possesseurs tremblants, ou les dévastations des marchands eux-mêmes, effrayés de trop compromettants butins !

Quand la tempête fut calmée, après le 9 thermidor, Paris et la France entière ne parurent plus être qu'un immense bazar où, dans un inexprimable désordre, dans un indescriptible fouillis, étaient mis à l'encan les défroques de l'ancien régime, les objets d'art mutilés, les meubles brisés, toutes les épaves, en un mot, du colossal naufrage. Dans les rues de la capitale, ce n'étaient que salles de

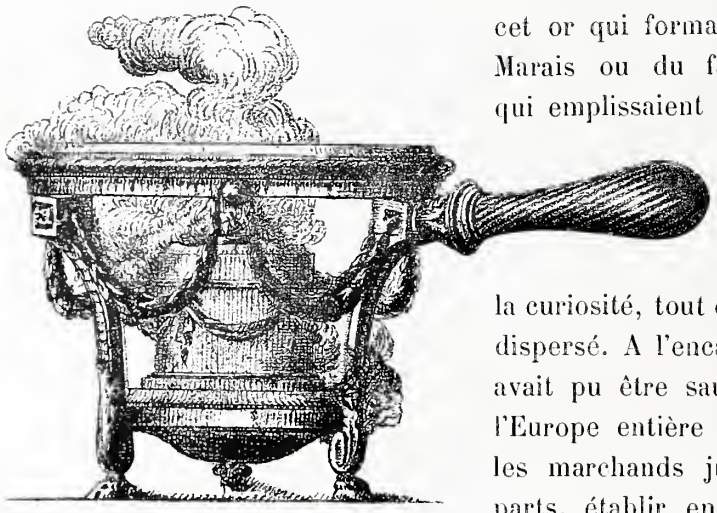
(1) J. et Ed. de Goncourt, *Ibid.*, page 360 et suivantes.

vente, affiches annonçant la dispersion des effets mobiliers des condamnés, des émigrés, des confisqués, des ruinés. Il n'y avait pas seulement l'hôtel Bullion, rue Jean-Jacques-Rousseau, endroit habituel des ventes, qui regorgeait de monde.

Porte du Grand Commun.
(*Manufacture d'armes de Versailles.*)

A chaque rue, où existait un hôtel, une église, on avait chance de rencontrer, traînant dans les ruisseaux, livrés à de dérisoires enchères, quelque bibelot sans prix dont on n'aurait plus su dire la provenance, un meuble, un bijou, une broderie, un bronze, ou parfois quelque pièce d'un service de table dont le chiffre armorié était gratté et aux trois quarts effacé. Les couvents avaient fourni une

large part à la curée de l'orfèvrerie. La Sainte-Chapelle, découronnée de sa flèche, était devenue un magasin de papiers de justice; les reliques avaient été jetées au vent; l'ostensoir en argent doré de quatre pieds de haut, enrichi de pierreries, pesant 600 marcs, avait été fondu. Toutes les églises, celle du Marais comme celle de l'île Saint-Louis, comme celles des autres quartiers, avaient été mises à sac, en même temps que les couvents : ainsi Saint-Louis de la Culture, l'opulente église des jésuites où les cœurs de Louis XIII et de Louis XIV étaient soutenus par des anges d'argent, ne contenait plus rien. Des rares trésors épargnés on citait celui des Célestins dont le Musée des Petits-Augustins, grâce à Lenoir, avait recueilli le magnifique héritage. Le mobilier immense de la France, ces bois, ces marbres, cet or qui formaient la riche parure du Marais ou du faubourg Saint-Germain, qui emplissaient les garde-meubles de la couronne et les hôtels somptueux, qui faisaient de Paris un musée sans pareil de la curiosité, tout cela était perdu, anéanti, dispersé. A l'encan permanent de ce qui avait pu être sauvé, les brocanteurs de l'Europe entière accouraient, et l'on vit les marchands juifs, affluant de toutes parts, établir en plein centre de la capitale, *au Café des Juifs*, rue Saint-Martin, la Bourse des dépouilles de la France (1).

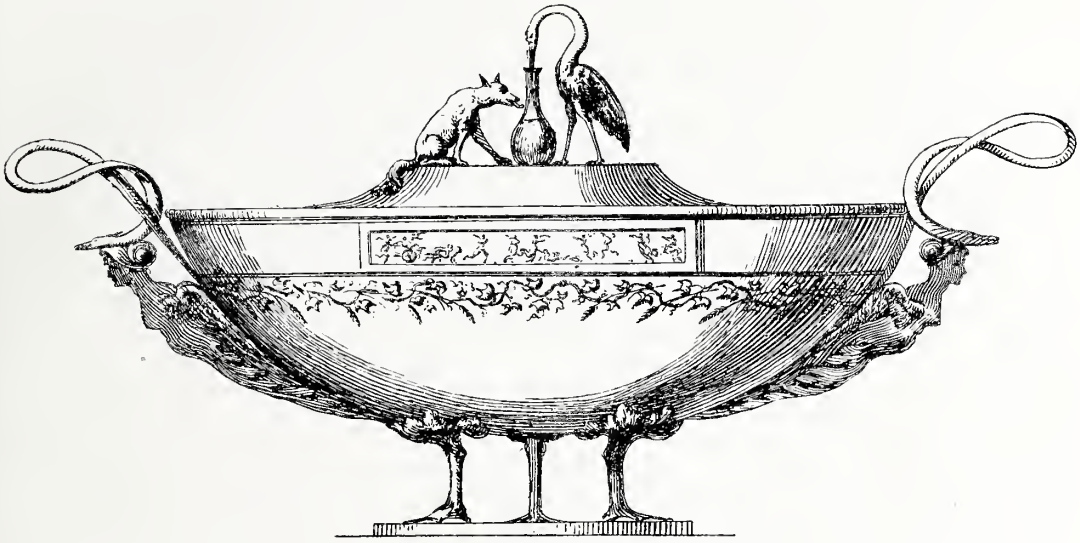


Réchaud à main.
(*Dessin original de Salembier. — Gazette des beaux-arts.*)

Le Directoire, en amenant un peu de détente dans les esprits, fit renaître, au milieu des contrastes d'une société infiniment bigarrée, qui donnait à la fois le spectacle des folles prodigalités et des plus dures misères, sinon le sentiment de l'élégance et du goût, du moins un furieux besoin de distractions, de plaisirs et de luxe. Distractions grossières, luxe désordonné et sans grâce, dont l'art était banni. Mais les femmes en avaient décidément assez des « toilettes patriotiques », des bijoux « à la Constitution », des bagues faites avec des pierres de la Bastille enchâssées : la coquetterie reprenait ses droits. Par les bals qui s'organisaient un peu partout dans ce Paris délivré de l'affreux cauchemar de la guillotine, par les *thés* dont la mode s'imposa alors avec la plus singulière exagération dans tous les milieux sociaux, par les dîners, officiels ou non, qui se multiplièrent,

(1) Ed. et J. de Goncourt, *la Société française sous la Révolution*, page 365.

avec certains raffinements de cuisine, et des recherches de décorations florales, enfin par des somptuosités inattendues, s'attestait d'une façon générale l'immense envie de renoncer à la mascarade de simplicité à outrance qui venait de se jouer. On voulait rire, on voulait danser, on voulait des colifichets et des bons dîners, on voulait vivre. Les enrichis de la Révolution, les agioteurs, les maquignons des biens nationaux, les anciens purs de la Montagne, aussi bien que les « ci-devant » aristocrates qui commençaient à revenir de l'émigration, les muscadins qui promenaient dans Paris leurs habits de carnaval, tout ce monde si disparate était animé de la même pensée, de la même ivresse de jouissance et d'amusement.



Soupière.
(*Dessin de Salembier.*)

A cette date, la femme qui donne le ton à la mode et dont l'exemple fait autorité pour la toilette comme pour l'ameublement, c'est Mme Tallien. On copie ses façons de s'habiller ou plutôt de se déshabiller, comme on imite ses parures, ses bijoux à la romaine, à la grecque ou à l'étrusque, et sa vaisselle de table. Quand elle préside les fêtes fastueuses que donne Barras, cet ex-noble, « Louis XV de foire », qui garde en sa fortune révolutionnaire quelque chose encore de l'ancien aristocrate, tous les ministres du Directoire et leurs femmes, totalement ignorants des habitudes de la richesse, regardent avec des yeux ébahis, et s'efforcent de retenir un geste, une allure, la disposition des couverts et des plats sur la table brillamment servie. C'est le modèle dont on s'inspire, comme on copie les carrosses gris de lin aux toits d'argent, avec lesquels elle circule dans Paris au milieu des curiosités, et souvent des lazzis de la foule.

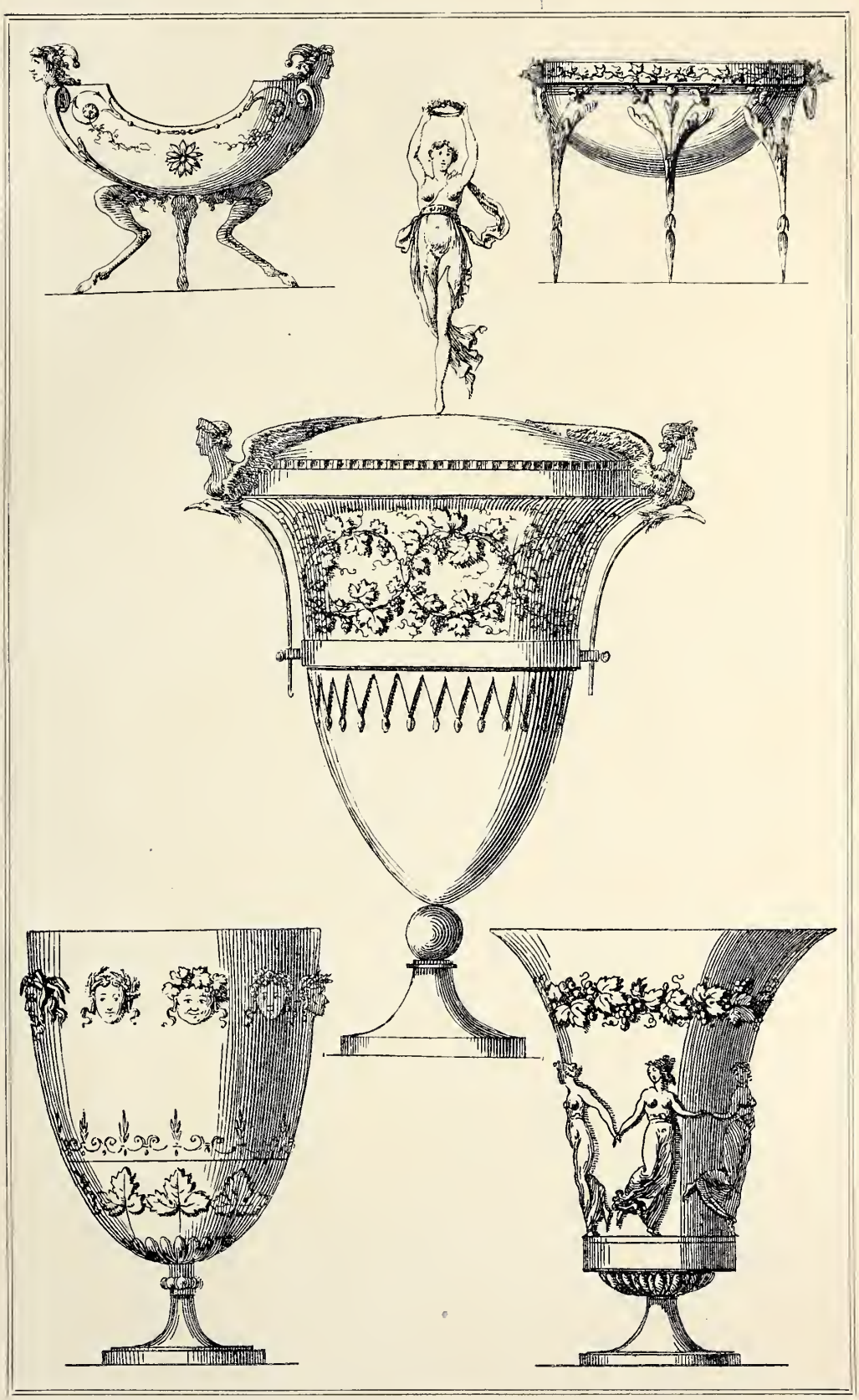
Mais qu'était l'orfèvrerie de cette époque où la France se reprenait à respirer, et où faire preuve de richesse n'était plus s'exposer à l'échafaud? Les quelques

spécimens qu'on en connaît n'en donnent pas une idée fort avantageuse. Les cafés, qui foisonnaient dans la capitale, les restaurants à la mode qui étaient encombrés tous les jours d'une foule bruyante et fringante, étalaient sur leurs tables quantité d'ustensiles de formes qu'on prétendait inspirées plus ou moins de l'antique, des couverts à l'anglaise, des couvre-plats monumentaux, des buires aux lignes grêles, ornées de palmettes rigides, des pots à oille dépourvus de galbe et des soupières invraisemblables. De quelles officines inconnues, de quels ateliers barbares cette argenterie de quincaillier émanait-elle? Mystère! Quels étaient les artistes qui les inspiraient? Mystère! Salembier vivait encore, Salembier, dont les compositions nous donnent une vision si charmante du style Louis XVI dans les gravures qu'il nous a laissées, essayait sous le Directoire et le Consulat de fournir des modèles aux orfèvres.

Mais allait-il retrouver le charme et l'élégance de ce style dont il avait été un des plus habiles interprètes, comme en témoigne (*page* 24) un joli petit réchaud à main qu'on remarquait à l'exposition des dessins d'ornement qui avait été organisée avec tant de goût et de savoir par M. le marquis de Chènevières, avec le concours de MM. Gustave Dreyfus et Charles Ephrussi, au Musée des Arts décoratifs en 1880.

Salembier publiait à cette époque (1) un recueil de dessins d'orfèvrerie dont les planches ont été rééditées de nos jours. Nous lui empruntons quelques-unes des pièces les plus typiques de cette orfèvrerie aux formes troublantes et aux décors grêles et mous. Mais Salembier, vieilli, avait perdu le sentiment délicat de l'art de la fin du dix-huitième siècle qui l'inspirait jadis, et n'offrait aux orfèvres qu'une série de compositions inexécutables, pastiches ridicules de l'Antique amaigri. — D'ailleurs quels orfèvres eussent été capables de les comprendre et de les exécuter, un bien petit nombre étaient en état de se réorganiser. Ceux du Palais-Royal avaient été remplacés par des pâtissiers et ceux de la rue Saint-Honoré par des marchandes à la toilette. Les apprentis et les compagnons de la corporation dissoute, après avoir été forcés, pour ne pas mourir de faim, d'aller prendre la pioche à l'atelier national ouvert en 1790 à Montmartre, étaient partis aux armées, se trouvaient disséminés un peu partout. Quelques-uns, les plus vieux, s'étaient faits ouvriers en sabre. Il y en avait qui, deci delà, tâchaient de reprendre le métier, obtenaient une petite commande d'un boutiquier entreprenant, à l'affût d'un client qu'il fallait allécher par des exhibitions séduisantes. C'était le nouveau régime qui commençait. Chose inouïe et qui apparaît comme un problème, ces artisans qui, cinq ans auparavant, étaient capables d'exécuter, sous la direction d'un maître, les gracieuses œuvres de métal que l'on sait, les objets les plus délicats et du goût le plus fin, étaient maintenant désemparés, et avaient peine

(1) *Recueil d'orfèvrerie de Salembier*, publié par Foulard, éditeur.



Salières, sucrier et gobelets.
(*Dessins de Salembier.*)

à ressaisir leurs outils, à faire sortir de leurs doigts une pièce d'argenterie acceptable. Ceux qui avaient gardé une certaine habileté de main ne savaient plus comment l'utiliser, faute d'un guide, et dans l'incertitude du modèle à créer. Quoi imaginer pour plaire à ce public nouveau, tourbillonnant, futile, bruyant, qui passait d'une fantaisie à l'autre avec une promptitude sans exemple, qui se lassait d'une mode avant que celle adoptée la veille ait eu le temps de se faire connaître, qui quittait un caprice pour un autre, sans rime ni raison, pour le plaisir du changement, et surtout sans s'inquiéter d'art et de goût.

L'art! Où était-il? Que produisait-il? Le grand David, fatigué du rôle de tribun, et dégoûté de fournir aux cérémonies républicaines des modèles de chars, de costumes et de cortèges, se tenait à présent confiné dans son atelier du Louvre, sombre et muet. Il n'y avait pas eu de salon de peinture en 1794. Mais dès qu'une apparence de société commença à oser se reformer, une légion de peintres reparut. L'Exposition de 1795 — c'est-à-dire de l'an IV — ne comprit pas moins de cinq cent trente-cinq tableaux et de quatre-vingt-neuf sculptures. Mais que de pauvres morceaux! Celle de 1796 fut moins maussade, moins encombrée d'œuvres consacrées à la reproduction des événements d'hier, souvenir encore saignant des scènes douloureuses, malgré ce curieux appel adressé aux artistes par le Ministre de l'Intérieur : « La Liberté vous invite à retracer ses triomphes; transmettez à la postérité les actions qui doivent honorer votre pays. Ayez un caractère national, peignez notre héroïsme, et que les générations qui vous succèdent ne puissent vous reprocher de n'avoir pas paru Français dans l'époque la plus remarquable de notre histoire (1). » Mais les chefs-d'œuvre ne s'obtiennent pas par décrets, et les épisodes révolutionnaires n'en suscitent guère. Le Salon de 1797 montra décidément un réveil de l'art, une floraison inattendue de talents épanouis à côté de résurrection de quelques renommées endormies. Prudhon gagnait tous les cœurs avec ses nudités d'une pudicité enchanteresse, évoquant des rêves de grâce. En même temps, Gérard, Girodet, Guérin, le miniaturiste Isabey, Gros, l'élève de David, Boilly, le peintre familier des mœurs du Directoire, Carle Vernet qui débutait, Greuze, Moreau, vétérans des salons qui paraissaient un peu dépaysés dans cette cohue de jeunes, les sculpteurs Chaudet et Houdon, l'architecte Peyre, dont l'ambition présente était de réunir le Louvre aux Tuileries, étaient les plus en vedette à ce salon.

Cette même année 1797, fut ouverte au Champ de Mars la première *Exposition publique des produits de l'industrie française*. Elle dura trois jours. On y compta 110 exposants; mais point d'orfèvre, si ce n'est trois fabricants associés nommés Patoulet, Aubry et Lebeau, qui avaient à Champlan, près de Longjumeau, une

(1) Voir le catalogue de l'Exposition ouverte dans le grand salon du Musée central des Arts, sur l'invitation du Ministre de l'Intérieur, au mois de vendémiaire an V de la République.

usine où l'on plaquait l'acier, et qui faisaient des couverts plaqués d'argent. C'était peu pour représenter une industrie qui, dix ans auparavant, était une des plus brillantes de la France, et le ministre d'alors, François de Neufchâteau, dans un rapport sur cette manifestation, en affirmant que « la liberté individuelle est préférable à l'ancien système de la maîtrise et des corporations », eût été embarrassé de tirer de ce cas une preuve suffisante.

C'est cependant de cette époque, que, sur son initiative, « le principe si fé-
» cond des Expositions industrielles vint ouvrir une voie nouvelle aux mani-
» festations périodiques qui allaient permettre aux orfèvres de montrer toute la
» valeur de leur imagination créatrice. On sait combien furent modestes les
» commencements de cette institution. Les premières expositions, celles de
» l'an VI, de l'an IX et de l'an X, ne durèrent que quelques jours. Mais les or-
» fèvres se hâtèrent d'y prendre part, affirmant ainsi que leur industrie avait
» survécu au naufrage de leurs privilèges, et disant bien haut qu'ils étaient
» prêts pour la lutte du lendemain (1) ».

Les documents que nous ont laissés les rapporteurs de ces premières Expositions sont trop concis pour que nous ayons pu nous faire une opinion sur le mouvement déterminé à l'origine, mais la voie était ouverte, et l'histoire de l'industrie au dix-neuvième siècle tient tout entière dans les comptes rendus de ces manifestations.

Cela a été, pendant toute la période dont nous cherchons à tracer l'histoire, la mine inépuisable qui nous permettra de suivre les évolutions de l'art de l'orfèvre au cours du dix-neuvième siècle, et de mener à bien l'œuvre que nous avons entreprise. Nous signalerons au passage les travaux de tous ces rapporteurs éminents, économistes, archéologues, savants, artistes, industriels, hommes d'études, de science et de goût, qui nous ont tracé le tableau de l'activité industrielle dont ils ont été les témoins ou les auteurs.

Nous les suivrons dans leurs magistrales études, si documentées, si remplies de renseignements précieux, et j'espère ne pas faire une œuvre inutile en rappelant des travaux oubliés aujourd'hui, et qu'il est bon de remettre en lumière.

Si dans l'Exposition de l'an VI n'apparaît encore aucun nom de véritable orfèvre, il n'en est pas moins certain que plusieurs œuvres d'orfèvrerie devaient y figurer. L'Exposition eut lieu dans la grande Cour carrée du Louvre, et nous avons trouvé au Musée Carnavalet une aquarelle de Baltard que nous reproduisons et qui permet de se rendre compte de l'effet qu'elle devait produire dans le cadre merveilleux qu'on lui avait donné. Nous relevons dans le catalogue de l'Expo-

(1) Paul Mantz, *Recherches sur l'Histoire de l'Orfèvrerie française; Gazette des Beaux-Arts*, tome XII, page 238.

Exposition des produits de l'industrie, en l'an VI, dans la Cour du Louvre.
(*Musée Carnavalet.*)

sition de l'an VI (1797) la liste des prix destinés aux vainqueurs dans les jeux olympiques, à la fête de la fondation de la République, 1er vendémiaire an VI.

Joute. — 1er Prix. — Un grand vase d'argent de forme étrusque avec son couvercle et son plateau.

2e Prix. — Deux cafetières d'argent de forme grecque avec plateau.

Lutte. — 1er Prix. — Grand sucrier d'argent en forme de globe soutenu par un trépied.

2e Prix. — Grande fontaine d'argent avec la théière et la laitière.

La description sommaire de ces pièces montre suffisamment quels étaient la forme et le décor de ces orfèvreries.

D'autres prix pour les courses à pied et les courses à cheval étaient exposés. C'étaient : deux montres à répétition de la Manufacture nationale de Besançon ; — un fusil double garni d'acier ciselé et d'or ; — un sabre en acier enrichi d'or de rapport de la Manufacture nationale de Versailles ; — puis des groupes en biscuit de la Manufacture de Sèvres : le « Sacrifice d'Iphigénie » et le « Triomphe de l'Amour ».

On le voit, les testimonials en orfèvrerie tenaient déjà la première place dans les prix offerts aux vainqueurs des courses en même temps que les pièces sorties des Manufactures nationales de Sèvres, Versailles et Besançon.

Trois ans après, Chaptal étant ministre, une autre Exposition de l'industrie, celle de l'an IX, fut organisée dans la cour carrée du Louvre. Le nombre des exposants était de plus de 200 ; mais cette fois encore, pas un orfèvre ! Ce n'est qu'en 1802, à l'Exposition de l'an X, que l'orfèvrerie reparaît avec un certain éclat, grâce à l'effort de deux fabricants, Auguste et Odiot, qui obtiennent chacun une médaille d'or.

Le catalogue était sommaire. Le rapport ne l'était pas moins. Nous y relevons cette phrase : « Ces deux artistes, Auguste et Odiot, ont excité également l'atten- » tion du Jury. Le Jury ne peut se décider à faire un choix entre eux et leur » décerne en commun une médaille d'or. » Et c'est tout !

A cette date, l'Empire est proche, l'ordre va régner et les arts du décor recevront l'impulsion de deux artistes distingués : Percier et Fontaine. L'architecte Charles Percier, prix de Rome en 1786, avait alors dépassé la quarantaine, et conquis une certaine renommée en dessinant pour les fabricants des modèles de meubles et d'ustensiles de tous genres, dans lesquels on retrouve les formes préconisées par David, l'espèce d'amalgame gréco-romain qui continuait à être à la mode, mais avec un goût personnel, une élégance châtiée et des principes. Son camarade, Fontaine, un peu plus âgé que lui, avait des qualités différentes de précision et d'homme d'affaires. — Ils s'unirent dans une étroite collaboration qui ne fut jamais rompue. Bonaparte, auquel ils plurent, après quelques moments

d'hésitation, leur confia la transformation de la Malmaison, puis de Saint-Cloud, la décoration de Fontainebleau et de Compiègne, la réfection des Tuileries.

Il est intéressant de constater ici l'influence qu'allait exercer l'architecture dans les arts du décor et dans la création d'un style. Architectes tous deux, Percier et Fontaine avaient puisé dans leur séjour à Rome le goût de l'antiquité et des belles ordonnances; fidèles aux lois et aux principes de la construction, sans lesquels toute entreprise est vaine, ils allaient, en apportant dans leurs créations une maîtrise que seules peuvent donner les fortes études et la connaissance intime de leurs prédécesseurs, essayer de renouer les traditions du grand siècle. Percier et Fontaine avaient de plus l'heureuse fortune de trouver dans un souverain fastueux les encouragements nécessaires pour plier à leurs idées un entourage disposé à suivre le mouvement qui leur venait d'en haut.

Charles PERCIER, architecte.

En 1812, Percier et Fontaine publièrent, chez Didot l'aîné, un recueil gravé des principaux meubles, bronzes, orfèvreries et décorations d'intérieur, qui avaient été exécutés sur leurs dessins, voulant, disaient-ils, « concourir à répandre et à main-» tenir dans une matière aussi » variable, aussi soumise aux vicissitudes de l'opinion et du caprice, les prin-» cipes de goût que nous avons puisés dans l'antiquité, et que nous croyons » liés, quoique par une chaîne moins aperçue, à ces lois générales du vrai, » du simple, du beau, qui devraient régir éternellement toutes les productions » du règne de l'imitation.

» La théorie du goût ne saurait séparer de cet empire les plus légers produits » de l'art, de ses plus vastes ouvrages. Un nœud commun les rassemble. Quelle » que soit la manière d'imiter et de faire qui domine dans un temps ou dans un » pays, l'œil éclairé du connaisseur en distingue, en suit les effets et les consé-» quences, dans les plus grandes entreprises de l'art de peindre, de sculpter et » de bâtir, comme dans les moindres des arts industriels, qui se mêlent à tous » les besoins et à toutes les jouissances de l'état social.

» Qui est-ce qui ne distingue pas la direction de l'esprit et du goût de chaque

» période par les détails des ustensiles domestiques, les objets de luxe ou de » nécessité auxquels, involontairement, l'ouvrier donna l'empreinte des formes, » des contours, des types en usage de son temps. »

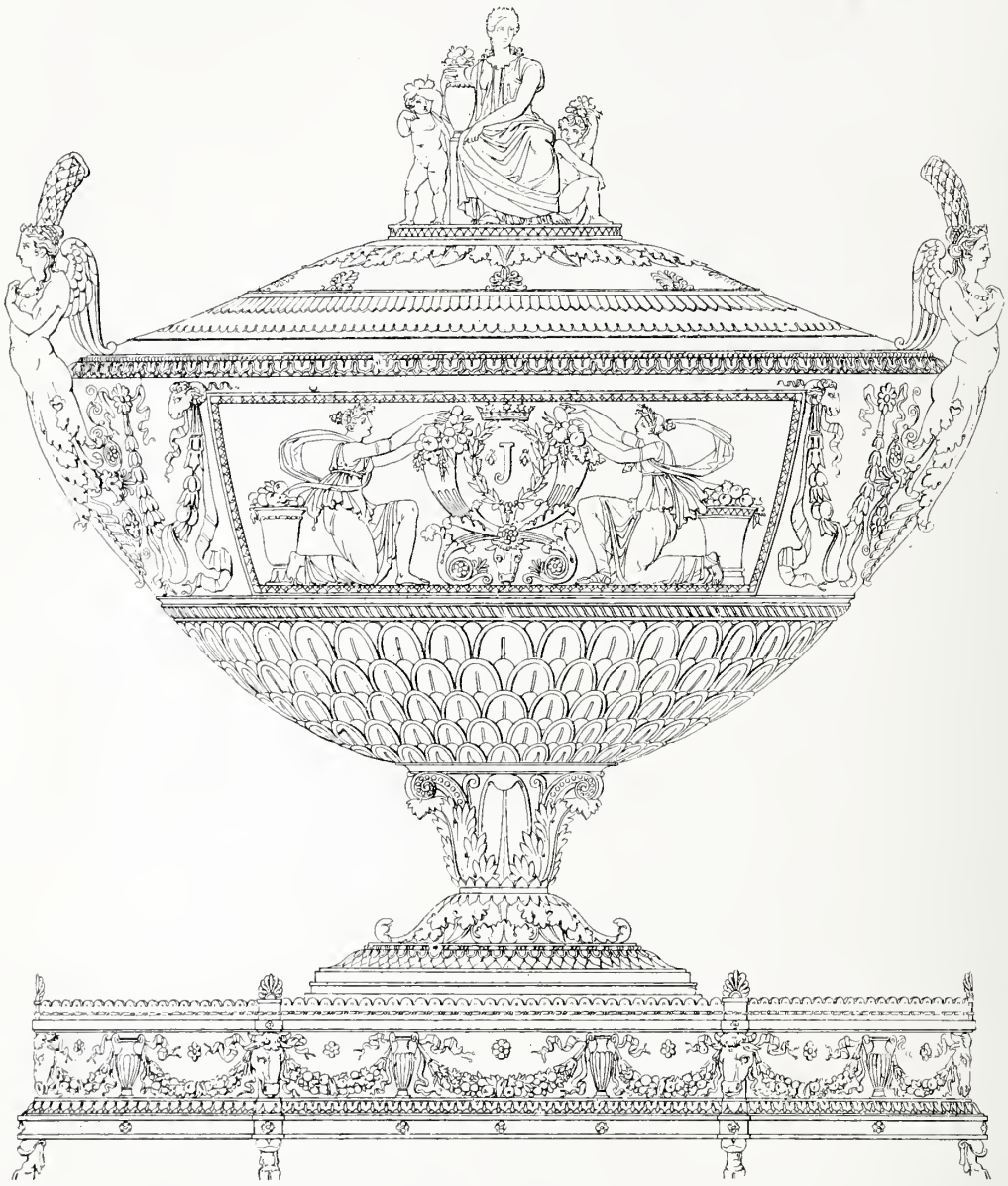
Puis, rappelant l'influence des peintres, des sculpteurs, des architectes de la Renaissance, et les objets reflétant le goût du seizième siècle que les amateurs n'hésitent pas à payer chèrement aujourd'hui, puis des périodes qui lui ont succédé, dans lesquelles les formes de l'ameublement se sont trouvées toujours en parfait accord avec le génie qui présidait aux inventions des architectes, des sculpteurs et des peintres, ils constataient que l'orfèvrerie du siècle de Louis XIV est empreinte du goût de Le Brun; que le mobilier de Boulle a les contours et les profils dessinés par Mansard; que le dix-huitième siècle les transforme et fait reconnaître son goût dans les contours de ses glaces, les dorures de ses boiseries, le chantourné des dessus de portes, comme dans les formes des bâtiments et le maniéré des compositions de ses peintres; et rappelant que la fin du dix-huitième siècle vit ce goût non seulement changer, mais passer brusquement d'un extrême à l'autre. « L'architecture, qui donne le ton » aux autres arts, et surtout à la décoration artistique, fatiguée, si l'on peut dire, » de toutes les innovations dans lesquelles on avait cru depuis deux siècles » étendre son empire, se trouva ramenée à la simplicité du goût antique, et » même du plus antique qui dominait chez les Grecs. »

FONTAINE, architecte.

C'est sous la direction de Percier et Fontaine que le mobilier prenait alors les allures d'un style. Pour l'orfèvrerie, c'était une ère nouvelle qui s'ouvrait.

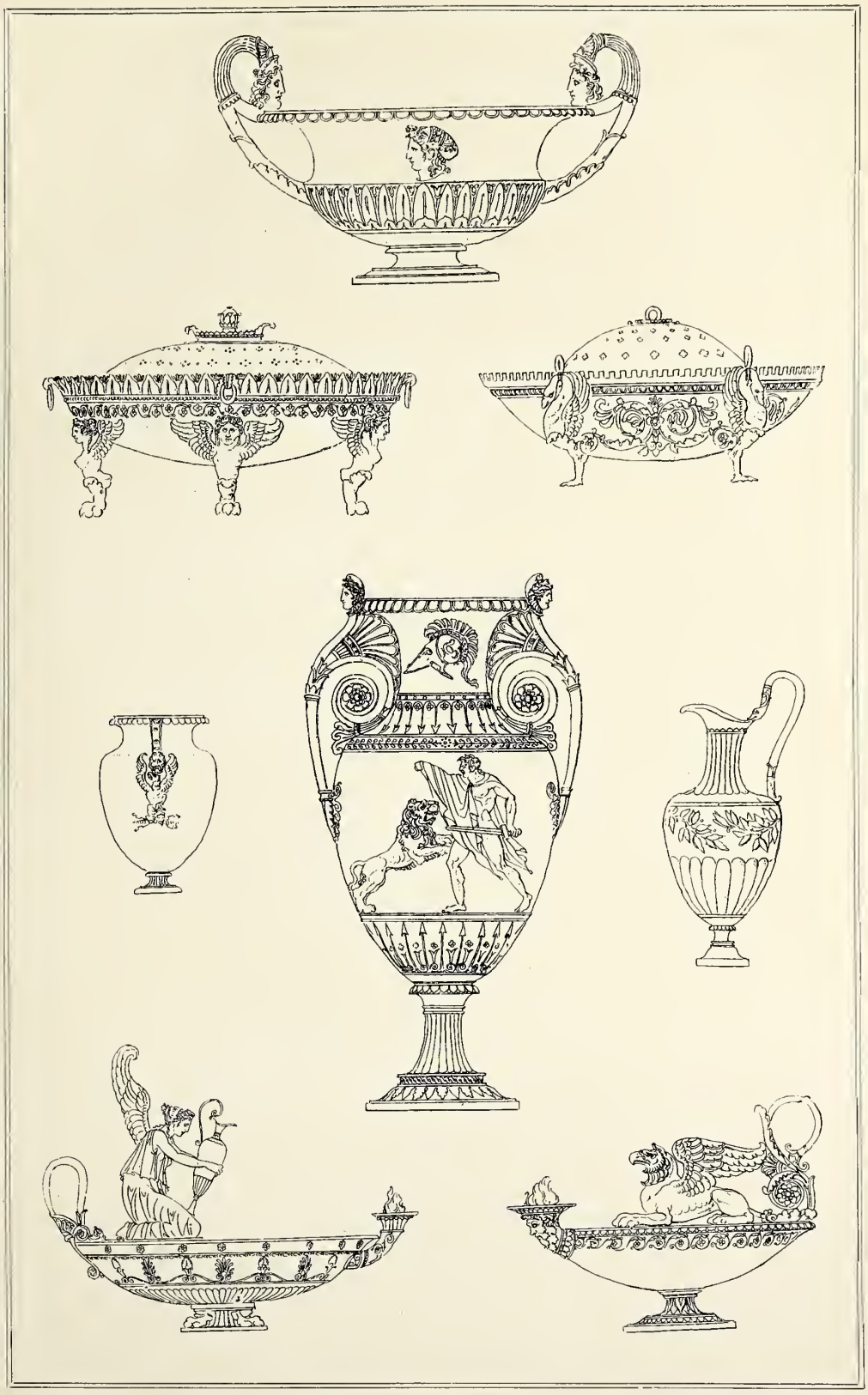
En effet, le premier Empire, très favorable en général aux industries de luxe, donna à celles-ci des encouragements particuliers. Napoléon aimait le faste. Il y voyait comme un moyen de gouvernement et un dogme de sa puissance. Tout jeune, il en subissait déjà étrangement la séduction, et l'on ne peut plus douter, après tout ce qui a été écrit, notamment par M. Frédéric Masson sur les origines de ses relations avec Joséphine de Beauharnais, du prestige qu'eut, sur l'imagination encore naïve du lieutenant d'artillerie, le cadre élégant où l'aimable créole se

plut à conquérir le futur maître du monde. Devenu premier Consul, Bonaparte traitait encore sa femme comme une jolie poupée, cédant à ses caprices de toilettes, à ses dépenses de colifichets, ne se lassant pas de payer ses dettes de



Pot à oille, exécuté par Biennais, pour l'impératrice Joséphine.

couturières ou de bijoutiers, heureux de la faire belle. Tous les grands bijoutiers et orfèvres de l'époque, à Paris et ailleurs, avaient Joséphine pour cliente : « Biennais, Auguste, Depresle, Friche, Marguerite, Foncier, Fister, Nitot, Tourrier, Messin, les frères Marx, Conrado, Hollander, Lelong, Mellerio-Meller, et les horlogers Bréguet, Lépine et Mugnier, et Capperone et Teibaker, marchands de



Pièces d'orfèvrerie de Percier et Fontaine.

camées, et Oliva et Scotto, marchands de coraux (1). Ce fut bien autre chose quand Napoléon eut saisi le sceptre impérial! Mais alors, il ne lui suffit plus que l'impératrice soit somptueusement parée. Ce qu'il veut, c'est qu'elle l'aide à faire par une splendeur de bon aloi, par une élégance digne de celle de l'ancienne cour, un instrument de gouvernement. Tâche trop lourde pour elle! A peine sacré empereur, il rêva de surpasser Louis XIV, dont les chroniques lues et relues chantaient les magnifiques apothéoses. Si les guerres lui en eussent laissé le loisir, il se fût construit un Versailles à lui, plus majestueux, plus immense que l'autre... Dans cette magnificence du cadre, nul disparate, rien qui rappelât les luxes mesquins des parvenus. Tout en creusant très nette la ligne de démarcation qui séparait la tendance nouvelle du ton d'auparavant, les artistes de l'empereur gardaient du luxe antérieur les amples et majestueuses données... son génie, qui prévoyait tout, qui descendait aux plus infimes détails de la vie, ne s'égarait point cependant sur de banales idées de grandeur...

Le luxe était, à son sens très perçant, autre chose qu'une frivolité passagère et mesquine. Par le luxe, l'industrie prospère et les arts progressent; il est la véritable poule au pot dont parlait un peu théoriquement Henri IV. L'Empereur voulut le réglementer, le définir avec la précision dont il disposait ses armées sur un champ de bataille. Alors il commanda que les acteurs destinés à évoluer parmi les somptuosités des palais impériaux se fissent dignes du cadre. Il s'attacha au luxe extérieur des habits, des bijoux, des équipages, dans le double but d'étonner, de favoriser les arts et d'alimenter les métiers... La maison impériale n'avait rien à envier à celle des rois de France; elle en était le calque singulièrement élargi et augmenté, les officiers en copiaient les solennités obséquieuses, et la livrée soutenait le parallèle. Toutes les cérémonies étaient marquées à ce signe un peu puéril, mais si bien approprié au goût français, de raffinements dans le lever des souverains, dans le service des tables, dans l'étiquette des réceptions, des chasses ou des voyages... Napoléon, si simple d'ordinaire, si bien à l'aise dans sa veste de grenadier ou sur son lit de camp, ne se contenait plus dans les représentations. Marguerite, le joaillier, le couvrait littéralement de bijoux rares, soit au chapeau de cérémonie où l'on attachait une boucle de 362000 francs, soit sur les armes de parade qu'il portait dans les cérémonies publiques, soit sur la poitrine où les insignes de la Légion d'honneur représentaient une somme énorme...

Le bijoutier Nitot, qu'un accident arrivé à la voiture du Premier Consul devant sa boutique avait mis en faveur auprès de Bonaparte, devint l'un de ses fournisseurs préférés. Il fut chargé d'exécuter pour l'empereur, à l'occasion du sacre, l'épée qui devait être ornée des diamants de la Couronne. C'était la première fois, dit M. Germain Bapst, « que le Régent quittait une parure de souveraine, pour

(1) Frédéric Masson, *Joséphine, impératrice et reine*, 1899 (vol. in-8°, p. 54).

» venir orner le sabre d'un soldat; mais ce soldat était le vainqueur d'Arcole et » de Marengo, qui devait, quelques années plus tard, se servir de son épée ornée » du Régent pour écrire sur les tables de l'histoire de France les noms d'Aus- » terlitz et d'Iéna ».

Projet de glaive avec les diamants de la Couronne.
(*Album de Biennais.*)

L'épée de Nitot, très élégante de forme, que l'Empereur porta le jour de son sacre avec le petit costume, ne fut pas celle qui figura dans la cérémonie officielle où, costumé en empereur romain, comme David l'a représenté dans son tableau célèbre du Couronnement, il avait à son côté un glaive plus en harmonie avec ce costume théâtral.

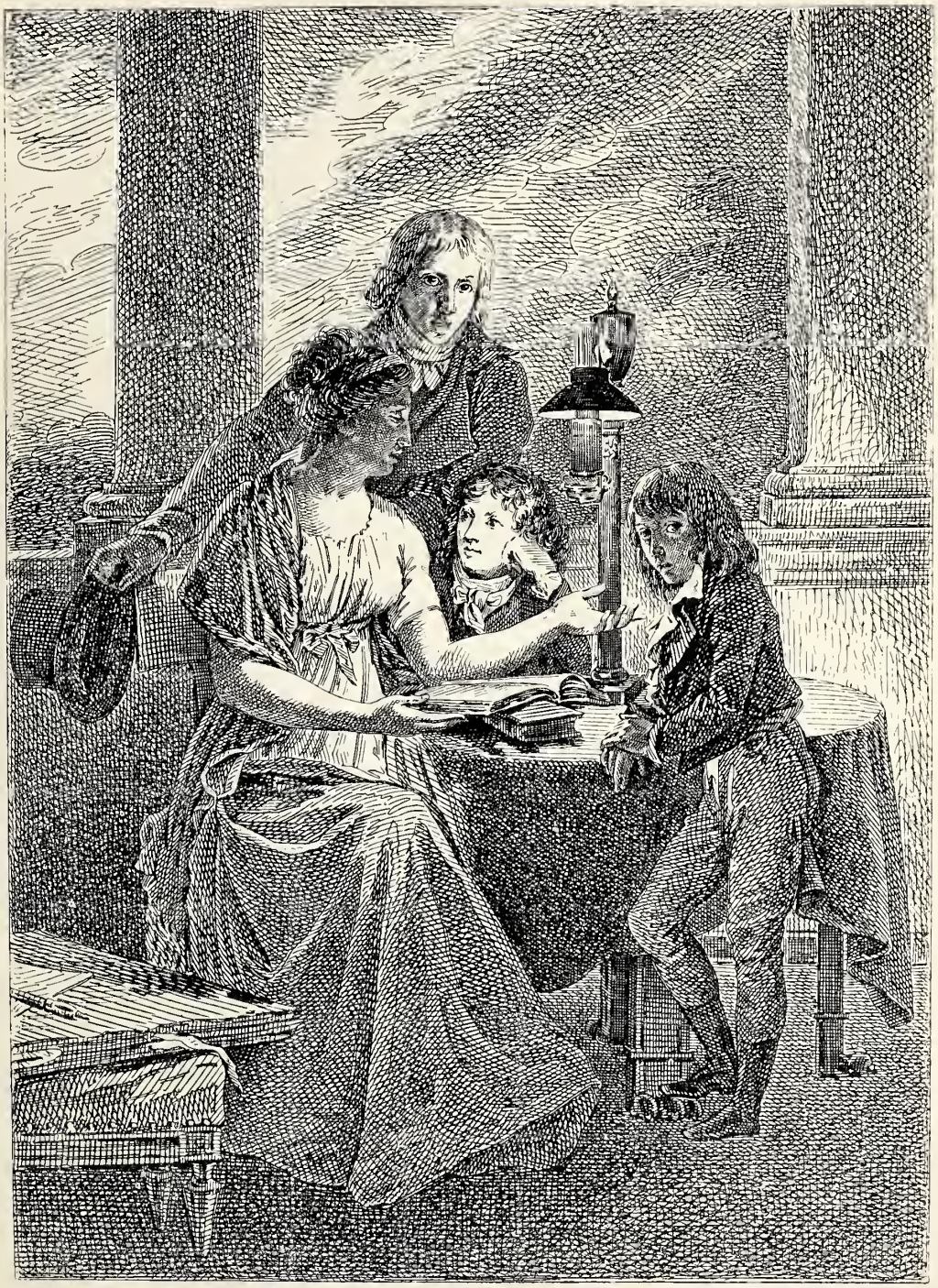
Nombreux sont les dessins de glaive qui existent dans l'œuvre de Biennais et font aujourd'hui partie des collections du Musée des Arts décoratifs. L'un d'eux, dessiné par Percier, se trouve également dans l'album de Biennais. Nous en donnons ici la reproduction.

Son goût pour les armes de luxe n'avait pas attendu, pour se donner un libre cours, qu'il fût monté sur le trône. Déjà, sous le Consulat, Bonaparte avait fait exécuter par l'habile directeur de la manufacture d'armes de Versailles le glaive que le Premier Consul devait porter dans les cérémonies publiques, et plus tard, son orfèvre préféré, Biennais, exécutait une épée élégante en or ciselé dont le fourreau était en écaille incrustée d'aigles et d'abeilles. Ces deux pièces, d'une exécution savoureuse, étaient exposées jadis au Louvre, dans le musée des souverains. Elles sont aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs, avec les costumes portés par l'Empereur en 1804 à l'occasion du sacre.

Glaive du Ier Consul. Glaive de l'Empereur.

Armes d'apparat de Napoléon Ier, exécutées par Biennais.

(*Musée des Arts décoratifs.*)



Portrait de l'orfèvre Henry AUGUSTE et de sa famille, par François Gérard.

(Collection Gravereau.)

« Le luxe toujours, le luxe souverain, dominateur, qui passait en maître, qui s'imposait et qui, peut-être bien, dans les acclamations de la foule, avait la première place (1). » Le service de l'orfèvrerie, aux Tuileries, et dans les autres palais, était organisé comme jadis à la cour royale ; le nombre des pièces était considérable, pouvant servir à 25 ou 30 tables les jours de gala ; mais grâce à Duroc, le grand maréchal du palais, jamais la table impériale, tout incomparable qu'elle fût dans le détail, n'absorba de ces sommes immenses, difficilement contrôlées, que les rois inscrivaient au chapitre de leur maison (2). La table était toujours somptueusement parée aux jours de réception, servie à la française, couverte de nappes brodées, d'argenterie aux armes, de surtouts et de cristaux, de plats montés, et chargée de fleurs. Le cérémonial était le même que sous Louis XIV ; au centre deux fauteuils seulement, l'un à droite pour l'Empereur, l'autre à gauche pour l'Impératrice. Sur un ordre, le grand maréchal du palais prenait une serviette dans la nef de vermeil réservée pour l'Empereur et l'offrait à celui-ci ; puis les plats étaient remis aux pages et aux officiers qui se les passaient de mains en mains. C'est le grand chambellan qui remplissait la coupe de vermeil où le souverain trempait ses lèvres, et qui versait le café tenu par un page sur un plateau d'or.

En 1804, au moment de la cérémonie du sacre, les commandes de services d'orfèvrerie prirent une importance extraordinaire. Tous les personnages de la nouvelle cour, à l'initiative du maître, voulurent avoir leur argenterie. Napoléon fit fouiller et consulter tous les codes du cérémonial de l'ancien régime pour qu'on en suivît exactement les prescriptions et afin de ne rien oublier dans l'appareil de faste dont il voulait désormais s'entourer. Ce fut Auguste, le « ci-devant orfèvre de Louis XVI », qui fut chargé des plus importants travaux à ce moment. Auguste, qui, pendant la Révolution, avait fermé ses ateliers, les réorganisa rapidement sur le plus grand pied, et les installa place du Carrousel. Il était dans toute la force de l'âge, ayant atteint ses quarante ans en 1800 ; un portrait d'Henry Auguste, peint par François Gérard, existe à Versailles, nous en donnons la reproduction page 43. Dans une touchante intimité, la famille est réunie autour d'une table ; appuyé sur la chaise de sa femme, Auguste écoute la lecture sous les regards attentifs de ses deux jeunes fils. Le costume, le décor à la mode du temps, l'atmosphère reposante de l'intérieur font de cette scène de famille un document des plus précieux. Les modèles créés jadis par son père et par lui-même ne pouvaient plus guère lui servir ; mais avec son expérience acquise, le personnel de ciseleurs qu'il sut retrouver, et l'intelligence profonde qu'il avait de son métier, il ne fut pas long à en reformer une nouvelle collection

(1) Henri Bouchot, *Histoire du luxe français ;* l'Empire, 1 vol. gr. in-8°, pages 12-21.
(2) La cuisine impériale coûtait 360000 fr. ; l'office 150000, la cave 120000, l'entretien de l'argenterie 20000, de la porcelaine 20000, des cristaux 10000. — Voyez Bouchot, page 23.

dans l'esprit et le goût du temps. Il exécuta pour l'Empereur une énorme quantité de vaisselle. C'est à lui aussi que s'adressa la Ville de Paris pour l'argenterie en vermeil devant figurer au banquet offert au souverain à l'Hôtel de Ville le 5 décembre 1804 comme complément des fêtes du Sacre et qui, pour obéir aux traditions qu'on avait consultées, était destinée en cadeau à l'Empereur.

La table était décorée d'un grand surtout à fond de glace sur lequel étaient posés des candélabres dont le bouquet était porté par des figures volantes aux proportions majestueuses, les soupières et les pots à oille, les jardinières à fleurs et les corbeilles à fruits. La galerie, finement ciselée, était interrompue à intervalles réguliers par des socles portant des vases de forme Médicis, et des coupes. Ces surtouts furent longtemps conservés au Garde-Meuble, et servaient à orner les tables des souverains jusqu'à l'époque du second Empire. En 1855, Napoléon III ayant demandé à l'orfèvre Christofle une argenterie nouvelle, la conservation du Garde-Meuble fut chargée d'en négocier la vente et les offrit en paiement à l'orfèvre qui accepta. Ces surtouts ont alors passé en Angleterre, mais c'est à regret que Christofle s'en séparait, et il ne le fit qu'après avoir distrait deux vases et deux coupes dont la merveilleuse exécution l'avait séduit.

Vase et coupe ornant les plateaux des surtouts de gala aux Tuileries.
(*Collection Christofle.*)

Dans le service de vermeil, que la Ville de Paris lui avait commandé, Henri Auguste, tout en sacrifiant au goût de l'époque, n'avait pas oublié les élégances du style Louis XVI, dont son père R.-J. Auguste avait été un des gracieux interprètes.

S'il fut guidé par les conseils d'un Percier, son talent de dessinateur lui avait permis de donner à ce grand ouvrage un caractère bien personnel (1).

Bien entendu, il n'eut garde d'oublier les pièces telles que le *Cadenas* et la *Nef* qui de temps immémorial étaient, pour ainsi dire, représentatives de la souveraineté, dans les services de table. Pour la nef de l'Empereur, Auguste avait adopté la forme habituelle d'un vaisseau qu'il fit supporter par deux figures de fleuves,

(1) Les archives de la Maison Odiot conservent des dessins d'Auguste qui ont été exposés au Musée centennal en 1900, et dont le goût et la précision sont du plus grand intérêt.

Huilier, soupière, jardinière et seau à glace.
Dessins originaux de Henry Auguste.

(*Collection Odiot.*)

la Seine et la Marne adossées, et assises sur un socle soutenu par quatre griffes et portant les armes impériales.

A l'arrière, sous la poupe, douze figures, séparées deux à deux par des faisceaux de licteurs, personnifiaient les douze municipalités parisiennes. Une tête de loup ornait la proue du vaisseau où se dressait une Victoire, tandis qu'à l'arrière, étaient assises la Justice et la Prudence avec leurs attributs, tenant d'une main le gouvernail, et soutenant de l'autre la couronne impériale, au-dessus d'un aigle aux ailes éployées. Sur les flancs de la nef, deux bas-reliefs, l'un représentant le couronnement : les deux souverains debout devant leurs sièges, et à droite l'autel où le pape officiait ; l'autre, le préfet et les maires de Paris, portant leurs cadeaux à l'Empereur dont les pièces, nef, soupières, candélabres, etc., étaient disposées sur une table supportée par des griffons ailés.

Aiguière en vermeil.
Dessin original de Henry Auguste.
(*Collection Odiot.*)

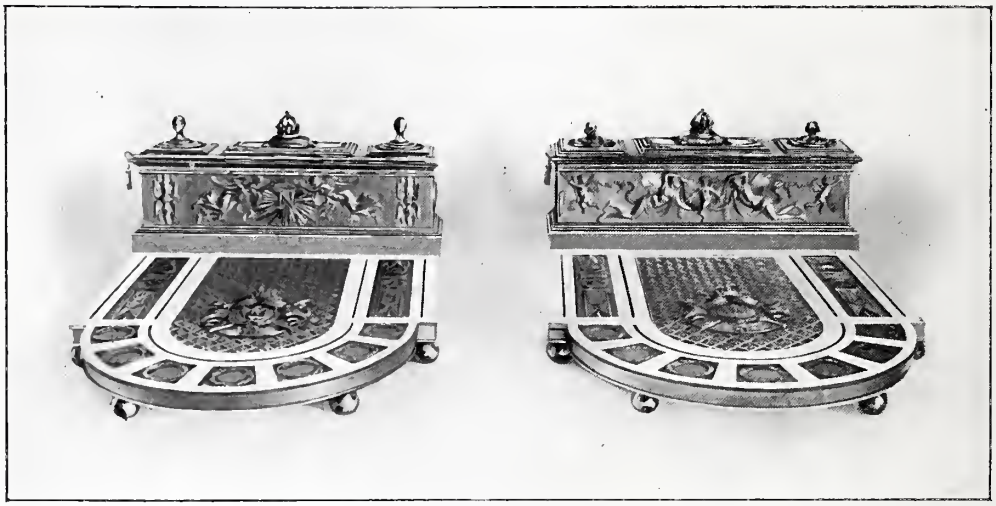
Aiguière en vermeil.
Dessin original de Henry Auguste.
(*Collection Odiot.*)

La nef de l'Impératrice, qui faisait pendant, était de même forme. A l'arrière, sous la poupe, le même bas-relief personnifiant les douze municipalités ; à l'avant, une figure de la Bienfaisance, les mains pleines de présents. Un groupe des trois Grâces ornait la poupe ; et, sur le côté, deux bas-reliefs dont l'un personnifiait l'Impératrice dans le costume de la Minerve antique, accueillant avec bienveillance les artistes et les porteurs de pétitions.

L'autre bas-relief représentait Joséphine aux Tuileries dans toute la splendeur et la pompe d'une impératrice, distribuant des secours aux malheureux et soulageant les

affligés. Les nefs portaient gravée sur les pieds, cette inscription : *HENRY AUGUSTE, l'an Ier du règne de Napoléon.*

Les cadenas étaient constitués par deux plateaux semés d'abeilles ciselées dans des losanges en relief; au centre étaient les armoiries impériales; en bordure des couronnes, des feuillages et des enseignes antiques : à l'une des extrémités, et en surélévation, une boîte à trois compartiments (pour le sel, le poivre, les épices) fermée par un cadenas, et ornée de bas-reliefs figurant, pour l'un des cadenas des Renommées couronnant le chiffre de l'Empereur, et pour l'autre, des Zéphyrs balançant l'Amour sur une guirlande de fleurs. Le couvercle portait, dans l'un des cadenas, la couronne impériale entre deux casques antiques; dans l'autre, la même couronne entre deux touffes de roses (1).



Cadenas de l'Empereur et de l'Impératrice, par Henry Auguste.

Ces Nefs et ces Cadenas existaient encore sous le règne de Napoléon III, et servaient à décorer la table du souverain lors des grands dîners diplomatiques, dans lesquels il était d'usage de n'employer que la vaisselle de vermeil. Mais ils avaient deux fois changé de décor : sous la Restauration les abeilles avaient été remplacées par des fleurs de lis; Napoléon III les fit reconstituer en 1860 par l'orfèvre Christofle qu'il avait chargé de compléter le service, et les fleurs de lis disparurent, pour faire de nouveau place aux abeilles (2).

Auguste exécuta en cette même année 1804, conjointement avec le bijoutier Nitot, la tiare que Napoléon donna au Pape pour son sacre : elle était en argent, ceinte de trois couronnes d'or ornées de bas-reliefs et de pierreries. Cette tiare se

(1) Fréd. Masson, *Joséphine, impératrice et reine*, pages 258-259.

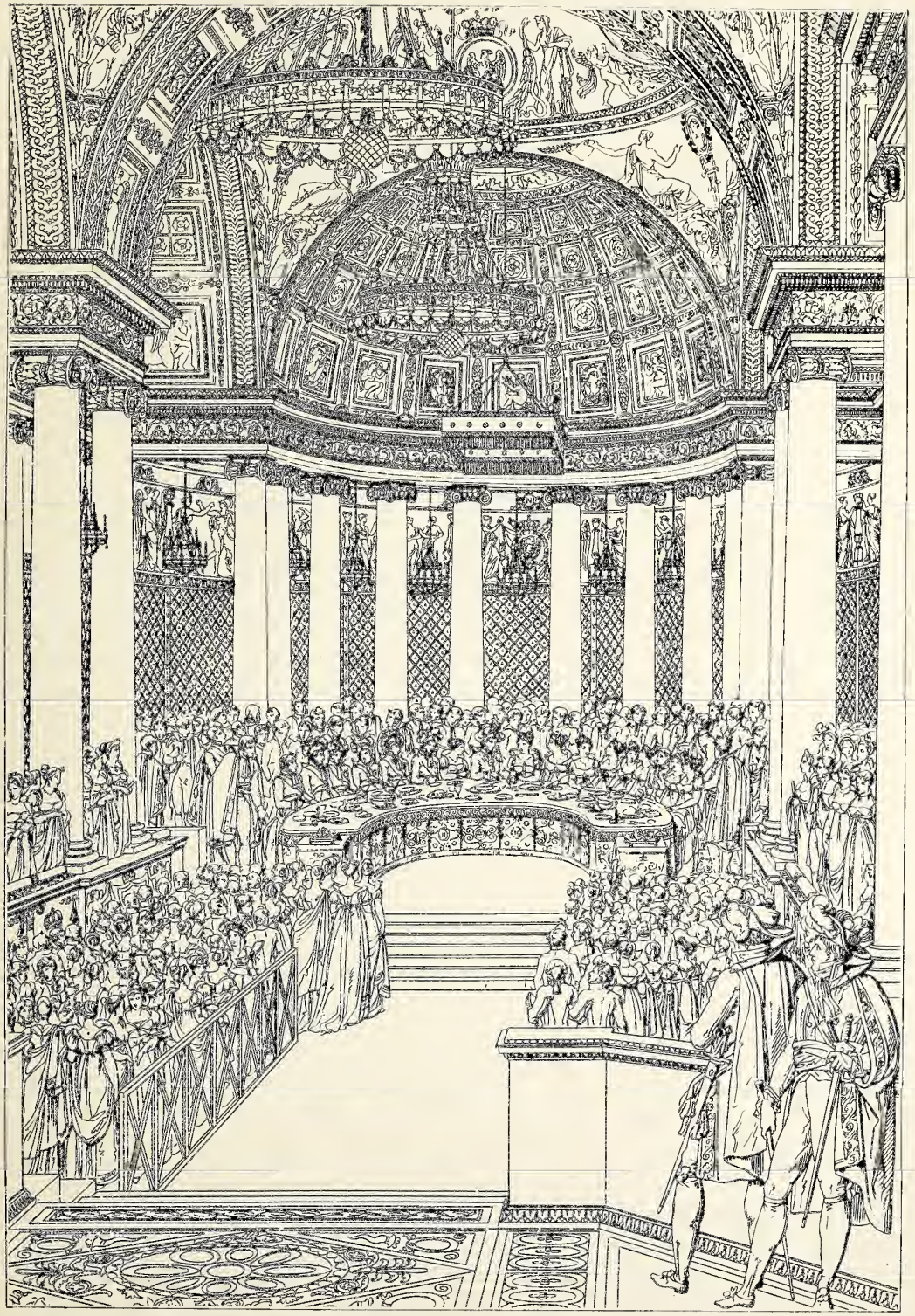
(2) Le service de vermeil faisait partie du mobilier de la Couronne, et, confié à la garde de la conservation du mobilier national, il fut ainsi préservé de la fonte qui eut lieu en 1871. Aujourd'hui il est transporté à Rueil, où il est exposé dans la salle à manger du château de la Malmaison, devenue propriété nationale, à la suite du don magnifique de M. Osiris.

Nef de l'Impératrice, pot à oille, jardinière et seau à rafraîchir, exécutés en vermeil, par Henry Auguste.

Modèles en cire des bas-reliefs des nefs exécutés par Henry Auguste.
(*Collection du Prince de la Moskowa.*)

Modèles en cire des bas-reliefs des nefs exécutés en orfèvrerie par Henry Auguste.

(*Collection du Prince de la Moskowa.*)



Le Grand Couvert aux Tuileries, au Banquet du Sacre.
(*D'après le dessin de Ch. Percier.*)

trouve encore aujourd'hui au Vatican dans le Trésor des Papes. Il fit également les chandeliers et une partie de l'autel de Saint-Denis. Mais l'orfèvre, malgré tant de travaux, au lieu de s'enrichir, et quoique sa maison fût devenue la plus connue et la plus importante de l'Europe, ne sut pas mettre de l'équilibre dans ses affaires. Sa faillite fut déclarée le jour même où son fils était couronné à l'Institut comme premier grand prix de sculpture. Obligé de se retirer, il vit vendre ses modèles et

Nef de l'Empereur, exécutée en vermeil par Henry Auguste.

ses outils à l'encan; sa maison disparut, et il laissa le champ libre à deux concurrents plus heureux, Odiot et Biennais.

Son dernier triomphe fut à l'Exposition de l'Industrie de 1806 : « il y présenta, dit M. le duc de Luynes, des pièces d'orfèvrerie remarquables par leur beauté et exécutées par un procédé rajeuni, celui de la retreinte, et par l'application nouvelle de l'estampage. Le jury faisait valoir l'économie de l'estampage qui supprimait le moulage et la fonte, la ciselure, et une partie du poids du métal; mais il oubliait de tenir compte de la fabrication des matrices, de leur gravure, de leur peu d'emploi lorsqu'elles ne sont pas appliquées à de l'orfèvrerie courante. Pour ses produits, parmi lesquels on remarquait un buste repoussé et estampé, un beau calice et une coupe destinée à porter des fruits, Auguste obtint un rappel de la

médaille d'or (1). » On peut ajouter que c'est lui qui, non seulement eut le mérite d'avoir fabriqué les premières pièces qui signalent la résurrection de l'orfèvrerie sous le premier Empire, mais encore que c'est à son initiative qu'est dû le cachet spécial qui la caractérise, et qui tient aux procédés d'exécution. Presque toutes les œuvres de cette époque, en effet, sont remarquables pour la façon dont les ornements en relief jouent en mat sur le fond de la pièce luisant et poli comme miroir. On dirait des camées sertis dans le métal. Cet effet est très particulier, mais ne prête-t-il pas à la critique? Assurément, d'autant plus qu'on en abusa fort. Figures et bas-reliefs appliqués à froid, au moyen de vis et d'écrous, semblent ne pas faire corps avec l'objet, et comme s'ils étaient d'une matière différente : c'était plutôt le travail du bronzier que celui de l'orfèvre. Mais quelle habileté dans la main-

Dessin de boîtes, d'après un dessin original de Prudhon.

d'œuvre! Un pareil système nous paraît aujourd'hui illogique. Il fut généralement adopté néanmoins, et pendant de longues années on ne cessa de l'employer.

« Les camées, d'ailleurs, eurent-ils jamais autant de vogue que sous le premier Empire? Et peut-on s'étonner de leur influence sur l'orfèvrerie? En 1804, les dames du palais suggérèrent à l'impératrice Joséphine de demander à se servir, pour ses parures, des plus précieux camées que renfermait notre cabinet des antiques. Certes, ils fourniraient à Nitot, à Biennais ou à Marguerite l'occasion de quelques chefs-d'œuvre! L'Empereur résista d'abord à cette fantaisie : « C'est une insigne folie, disait-il, mais il en faut passer par ce que veulent les femmes. » Puis il consentit, et vingt-quatre camées du Trésor quittèrent les vitrines et s'enchâssèrent dans un diadème, dans des colliers, des boucles, plaques et ceintures, etc. L'orfèvre Auguste n'était plus là pour en tirer parti dans quelque vase de sa façon (2). »

Le second mariage de l'empereur avec l'archiduchesse Marie-Louise d'Au-

1 Duc de Luynes, *Rapport sur l'industrie des métaux précieux à l'Exposition universelle de* 1851, p. 55.
2 Voy. Bouchot, *L'Histoire du luxe sous l'Empire*, page 20.

triche marqua le signal d'une recrudescence dans les manifestations de luxe et les commandes d'orfèvrerie. Napoléon voulut littéralement éblouir la jeune princesse pour lui faire oublier qu'il n'était lui qu'un officier de fortune, et lui prouver qu'à Paris elle trouverait une cour plus fortunée, et d'une noblesse aussi authentique que celle de Vienne. La corbeille expédiée par ses soins à la frontière passait pour une merveille de goût et de splendeur. Mais le chef-d'œuvre, la merveille, c'était la toilette que la Ville de Paris, conseillée par son préfet, le comte Frochot, avait décidé d'offrir à la jeune souveraine. Par toilette il faut entendre les diverses pièces de mobilier nécessaires à la Chambre d'atours, la grande Psyché où l'on se voit de la tête aux pieds, le lavabo, le tabouret, le coffret à bijoux, le fauteuil de repos et la table à miroir drapée de dentelles, que les élégantes les plus notées alors possédaient toutes, et qu'elles choisissaient parmi les modèles

Détail d'un bras du fauteuil de toilette.
(*Dessin original de Prudhon.*)

courants de thuya, de palissandre ou de noyer ornés de bronzes (1); mais, dans la circonstance, le comte Frochot pensa qu'on ne pouvait se contenter de bois, fussent-ils les plus précieux. Il fallait des meubles d'argent, comme les aimait Louis XIV, et Frochot estima que pour la décoration il serait de bonne grâce d'abandonner les têtes de Minerves à la mode, et de retourner aux allégories amoureuses du dix-huitième siècle. Il proposa de confier au peintre Prudhon les motifs à déterminer, et de charger l'orfèvre Odiot et le ciseleur bronzier Thomire de donner un corps aux inventions de Prudhon préalablement modelées par Roguier. Odiot fit exécuter la fonte en argent et la monture de tous les meubles et de leurs accessoires, et Thomire fut chargé de faire la ciselure. On devait être prêt pour le 15 août, jour de la fête de l'Empereur (2).

(1) Henri Bouchot, *la Toilette à la cour de Napoléon*, p. 148.
(2) Henri Bouchot, *la Toilette à la cour de Napoléon*, p. 149.

Prudhon se mit au travail et soumit des esquisses. Il les accompagnait d'un commentaire écrit dans le style académique du temps, bien peu propre à traduire ce qu'il avait si bien su réaliser, en grand artiste qu'il était. Voici, par exemple, comment il décrit la table à miroir :

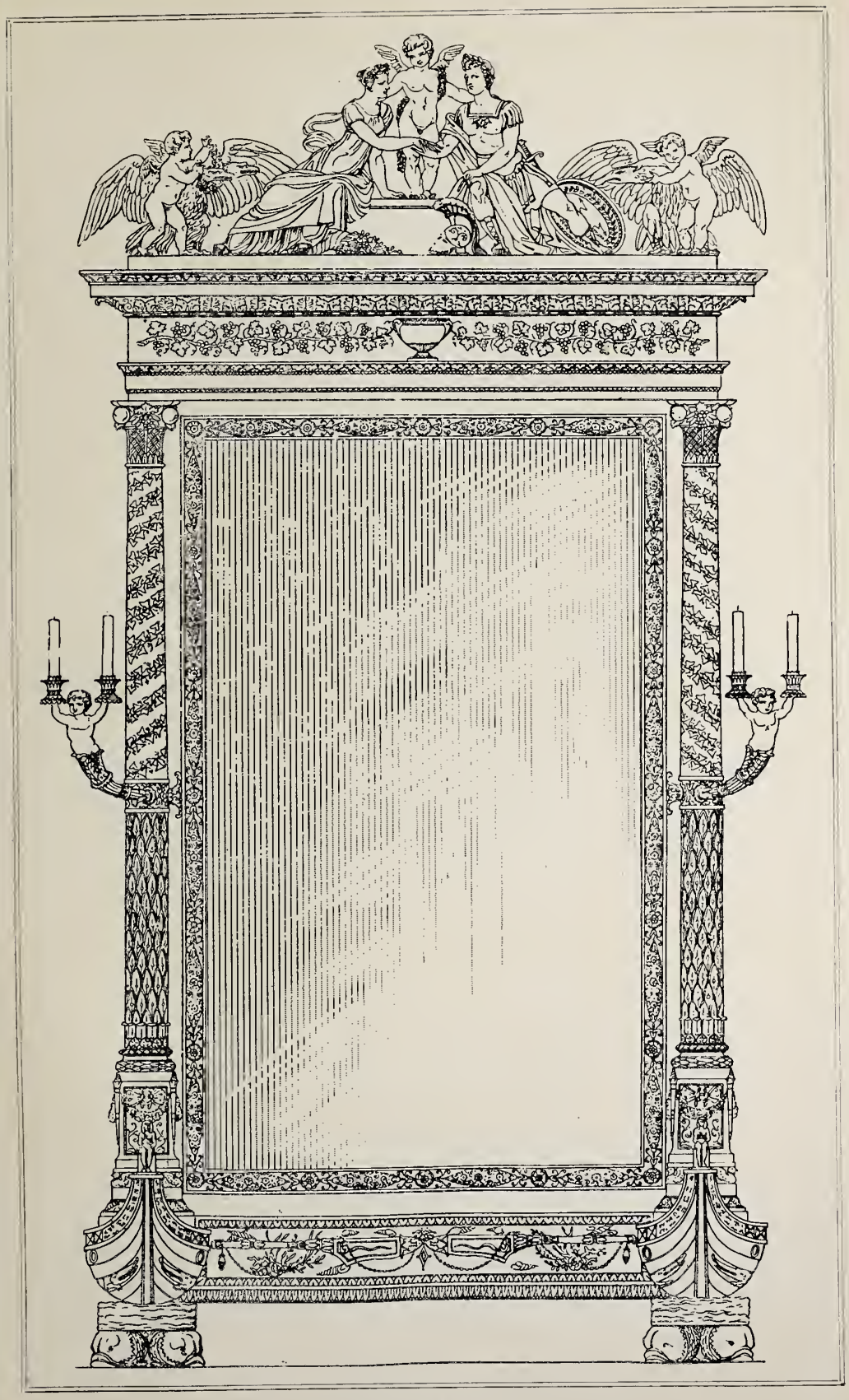
Assise et appuyée sur des fleurs, une jeune Flore reçoit les hommages de plusieurs génies qui se pressent autour d'elle. Le génie, qui tient les cœurs en sa puissance, lui présente ceux de tous les Français que l'Harmonie rassemble, qu'un même sentiment unit. Zéphyre entr'ouvre de son haleine le calice des fleurs, il offre à la déesse ce qu'elles ont de plus brillant et de plus suave. Le Goût dispose les métaux les plus précieux pour en parer sa personne. L'Industrie et le Commerce lui portent à l'envi leurs tributs. Autour du miroir, le Plaisir qui a tressé la guirlande de fleurs sur laquelle posent tous ces génies, serre étroitement le nœud qui en réunit les extrémités pour en former un cercle indissoluble. De la partie supérieure des deux candélabres fleuris, supports du miroir, s'élèvent les génies de la Poésie, des Arts et des Sciences. Des groupes de petits Amours dispersés sur les coffres et la toilette s'occupent, les uns à filer des jours d'or et de soie et à dévider ces précieux fils, les autres à cultiver la fleur qui est l'objet de leur prédilection et à en recueillir le fruit.

Ce pathos solennel ne donne guère l'idée de l'œuvre délicieuse de Prudhon, et il vaut mieux passer la description dans le même style des autres meubles, et s'en rapporter à ces lignes de De Goncourt qui montrent mieux quelle aimable ingéniosité le peintre avait développé dans ses compositions d'une grâce ineffable : « Il dessinait (Prudhon) l'écran exécutée en vermeil et en lapis, et ses barques égyptiennes surmontées de figure d'Iris, emblème de la Ville, portant les autels de l'hymen enguirlandés de fleurs, et ses colonnes de lauriers et de lierre enserrant la glace, et son entablement corinthien où deux Amours aux deux côtés de Mars et de Minerve rapprochent l'Aigle d'Autriche et l'Aigle de France. Il dessinait la table à miroir dont la glace était encadrée de fleurs liées par le Plaisir volant et couronné d'une Flore entourée des Génies du Commerce, de l'Industrie, du Goût, de l'Harmonie. L'allégorie du peintre animait ainsi tout le mobilier par des personnifications et des images. Cette ingénue de la Fable antique qui occupa si longtemps sa pensée, Psyché, enchaînait l'Amour dans la ligne ondulante d'un bras de fauteuil.

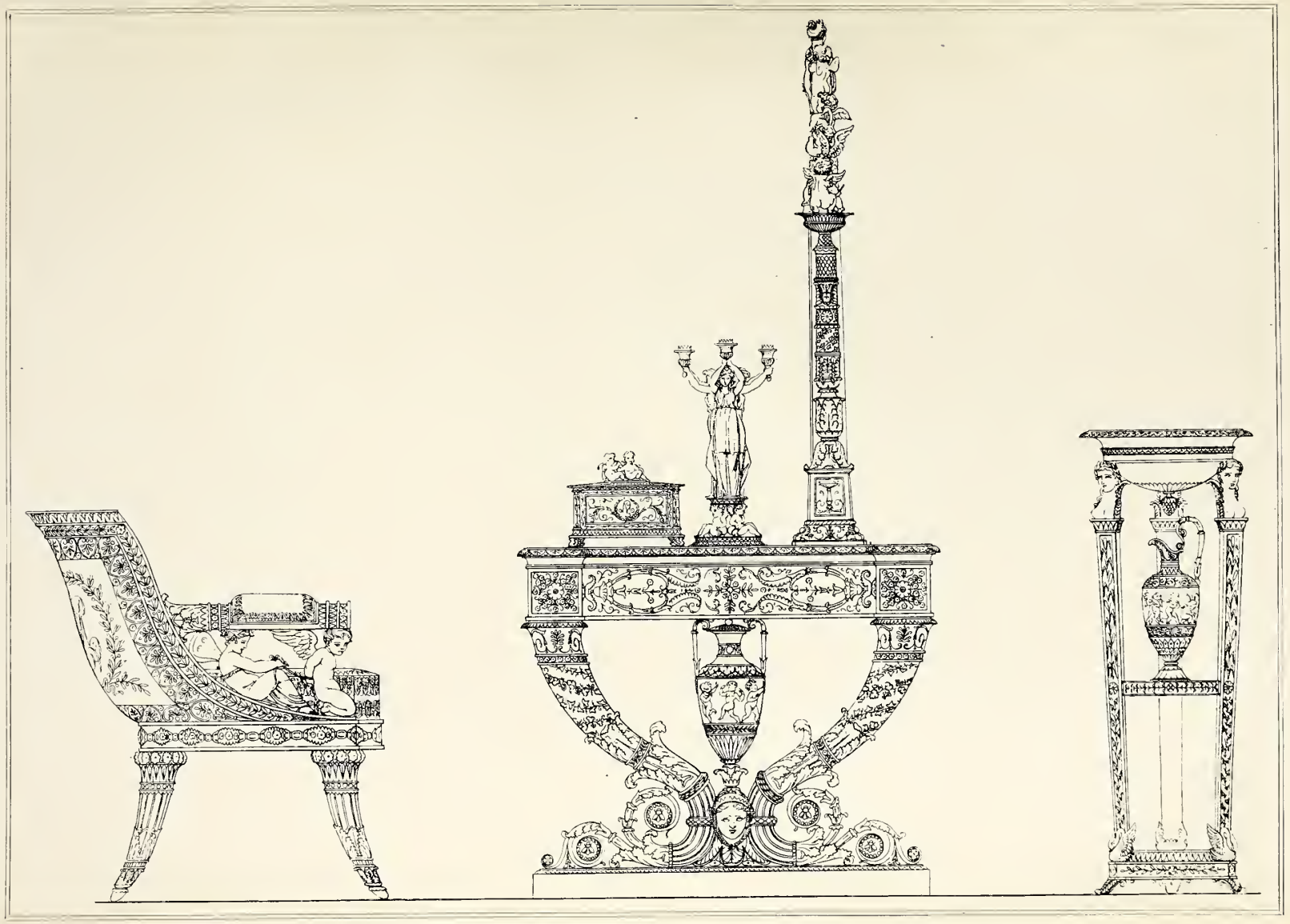
Ce fut également Prudhon qui composa le Berceau du Roi de Rome, qui fut exécuté en vermeil par Odiot et Thomire. Sur le berceau impérial, Prudhon montrait la Gloire planant sur le monde et soutenant la couronne de triomphe et d'immortalité; au milieu de cette couronne brillait l'*astre de Napoléon*, tandis qu'au pied du berceau un jeune aiglon, prêt à s'envoler, semblait essayer ses forces et aspirer à l'espace (1).

La nacelle du Lit était ornée de balustres séparés par des cartouches dont les deux principaux portaient des bas-reliefs représentant la Seine d'un côté et de l'autre le Tibre. Les deux génies de la Force et de la Justice étaient devant les pieds du Berceau formé par des cornes d'abondance. Cette pièce magnifique, d'une

(1) De Goncourt, *l'Art au dix-huitième siècle; Prudhon*, 1882, 1 vol. in-18, page 414.



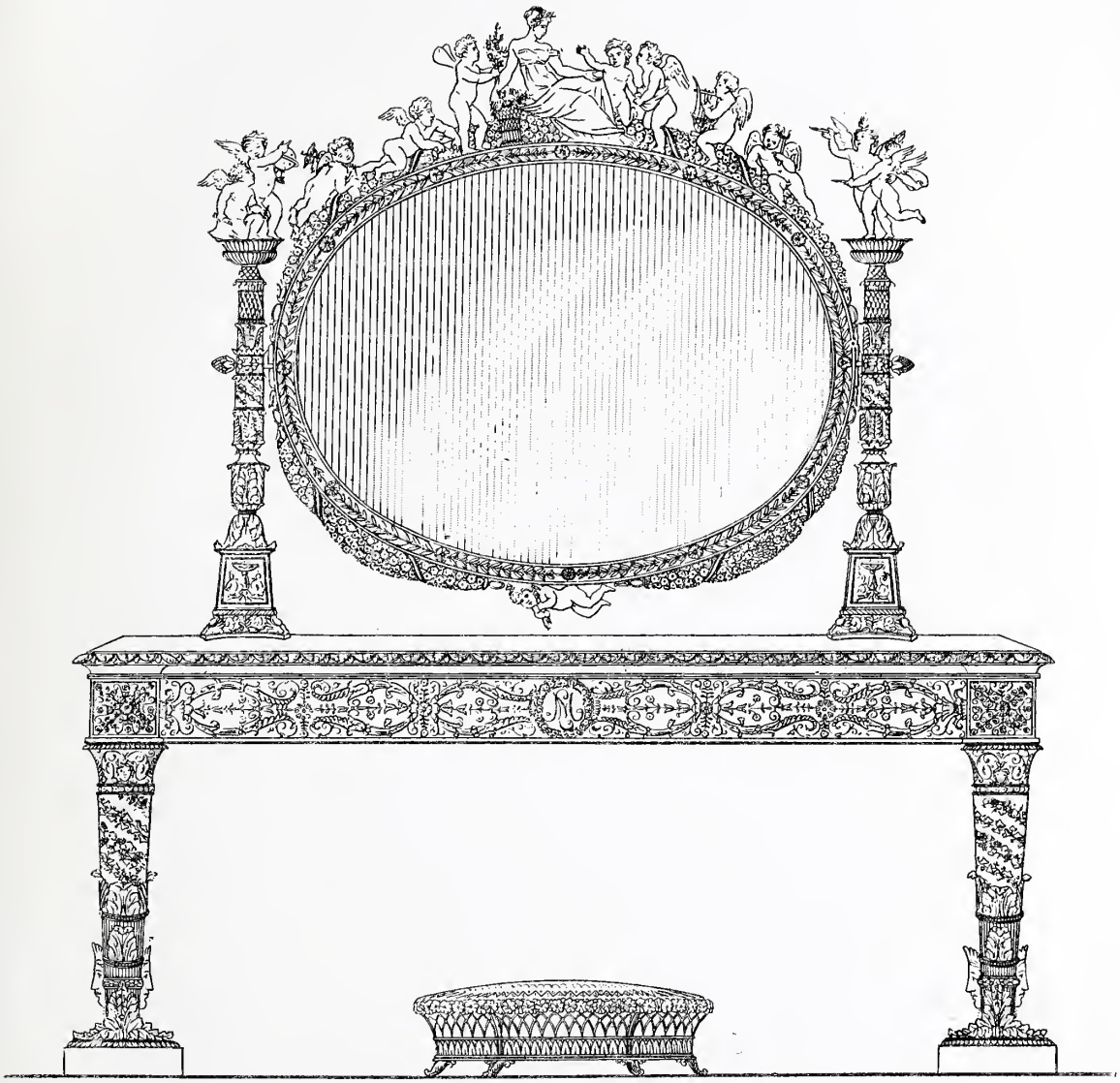
Psyché de Marie-Louise,
exécutée par Cl. Odiot et Thomire, sur les dessins de Prudhon.



Fauteuil, toilette vue de profil et lavabo, exécutés par Cl. Odiot et Thomire sur les dessins de Prudhon.

noble et riche composition, serait encore digne d'être admirée aujourd'hui où le goût des arts de l'Empire a retrouvé des admirateurs. La ville de Paris l'offrit à l'Impératrice le 5 mars 1811.

Le dessin original de Prudhon, pieusement recueilli par un collectionneur, Eu-



Toilette de Marie-Louise, exécutée par Cl. Odiot et Thomire, sur les dessins de Prudhon.

doxe Marcille, nous donne bien l'idée de cette incomparable merveille d'orfèvrerie. Il a été exposé en 1880 au Musée des Arts décoratifs par les soins du marquis de Chènevière. C'est tout ce qu'on en connaît en France aujourd'hui, car le berceau de Prudhon, exécuté par Odiot, tel qu'il a été composé par Prudhon, est à Vienne et fait partie du trésor de la cour d'Autriche. Il existe encore en France, au château de

Fontainebleau, le berceau d'usage du roi de Rome; il est de même forme, en acajou orné de bronzes, mais l'aigle a disparu; la figure de la Gloire a été remplacée par une Renommée de moindres proportions, servant d'attache aux rideaux; et les pieds simplifiés en forme d'X ne rappellent en rien l'élégante composition de Prudhon.

Lorsque l'impératrice Marie-Louise, après les événements de 1814, retourna en Autriche, elle fit réclamer la toilette, qui, après quelques résistances du Gouvernement français, fut expédiée à Schœnbrun, sa nouvelle résidence. De là l'ex-souveraine l'emporta plus tard à Parme, non pas, on le suppose bien, par admiration pour le génie de Prudhon, et encore moins par fidélité au souvenir du passé. Précisément, à cause de ce qu'ils rappelaient, ces meubles d'argent portaient ombrage à l'entourage de Marie-Louise. On saisit le prétexte du choléra en 1832 et de la nécessité de secourir les hôpitaux pour en ordonner la fonte. « Les ouvriers chargés de la besogne pleuraient d'anéantir des choses magnifiques dont ils devinaient l'importance artistique et les touchantes allégories. » Ce qu'on tira de ce massacre fut une somme insignifiante. Pour l'art français, ce fut une perte irréparable (1).

J.-B. Claude ODIOT, en 1800, d'après Isabey.
(*Collection E. Mathieu.*)

C'est dans les ateliers de Jean-Baptiste Claude Odiot que fut exécutée cette œuvre dont le prix atteignit plus de 800 000 francs (2).

Claude Odiot appartenait à une famille d'orfèvres dont l'origine remonte au commencement du dix-huitième siècle.

Son grand-père, Jean-Baptiste Gaspard Odiot, le premier orfèvre de ce nom, qui avait reçu son Brevet de maîtrise en 1720, exerça la profession pendant trente-quatre ans et fut le fondateur d'une maison qui devait fournir toute une lignée d'orfèvres distingués au dix-huitième et au dix-neuvième siècle.

Dans le livre des Statuts et Privilèges du corps des marchands orfèvres-joailliers de la ville de Paris, nous trouvons, parmi les orfèvres en exercice, le nom de

(1) H. Bouchot, *la Toilette de l'Impératrice*, page 156.
(2) Edouard Foucaud, *les Artisans illustres*, 1841, 1 vol. in-8°, page 403.

Berceau du Roi de Rome, dessin original de Prudhon.
(*Collection E. Marcille.* Gazette des Beaux-Arts.)

Jean Claude Odiot qui reçut son Brevet de maîtrise en 1754 et mourut en 1756. Son successeur fut Pierre Odiot qui exerça la profession de 1756 à 1785, pendant vingt-neuf ans. C'est à cette époque que son fils J.-B. Claude Odiot, celui qui nous occupe ici, lui succéda. Son magasin était situé au coin de la rue de l'Échelle et de la rue Saint-Honoré, au n° 270... Il avait acquis alors une certaine notoriété et rivalisait avec Auguste, l'orfèvre de Louis XVI.

Pendant l'époque de la Terreur, comme il était mal noté et craignait d'être signalé comme suspect et arrêté, il s'engagea, et rejoignit les armées de la République qui opéraient loin de Paris. Il espérait que son éloignement de la capitale le ferait oublier : c'est ce qui arriva.

Mais, en partant, il ne fermait pas sa maison, en confiait la direction à sa femme, et non pas à Mme Vve Odiot, comme l'affirme le duc de Luynes dans son rapport de 1851. M. Gustave Odiot, qui a bien voulu nous renseigner sur ce point, possède dans ses archives un acte du 14 septembre 1792 par lequel Claude Odiot donnait à sa femme une procuration pour tous les actes se rapportant à ses affaires. La tourmente passée, Claude Odiot revint de l'armée et reprit la direction de sa maison qu'il transféra en 1800 rue Lévêque, Butte Saint-Roch, 47. A son retour, il retrouva sa clientèle, que l'habileté et la prudence de sa femme lui avaient conservée (1).

Au moment de l'avènement de l'Empire, il se trouvait tout préparé pour mettre à profit ses connaissances et son activité. Le succès ne se fit pas attendre.

Seaux à rafraîchir, par Odiot.

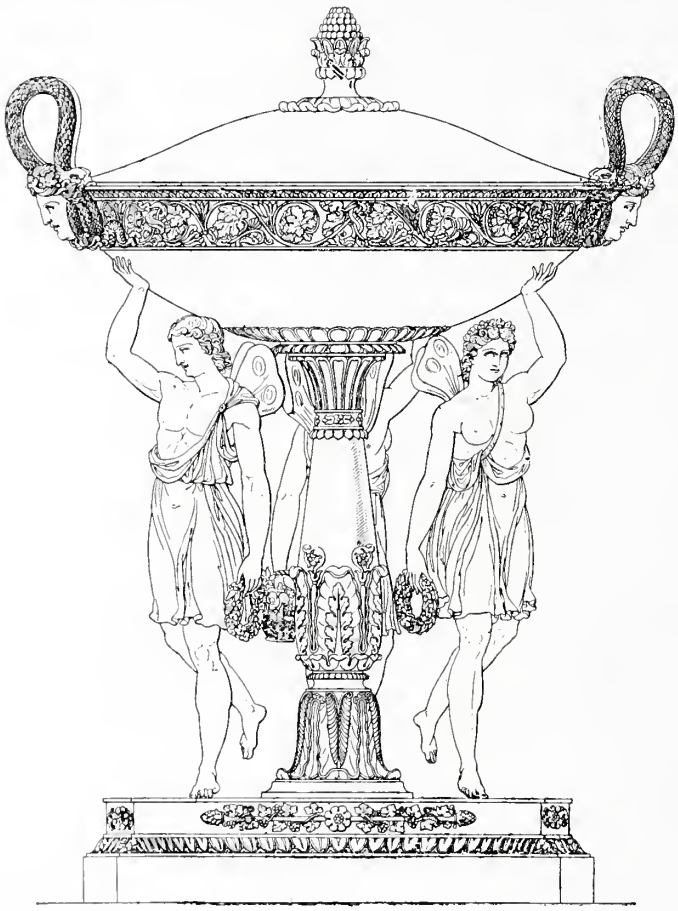
L'Exposition de 1802 le mit en lumière, et il partagea avec Auguste la plus haute récompense. Le Rapport du Jury le signalait en ces termes : « Ces deux » artistes (Auguste et Odiot) ont excité également l'attention du Jury. Le Jury

(1) Nous avons pu retrouver un portrait de Claude Odiot dans sa jeunesse, qui nous a été communiqué par M. Emmanuel Mathieu, arrière-petit-fils de l'orfèvre.

» ne peut se décider à faire un choix entre eux et leur décerne en commun la mé-
» daille d'or. »

Peu après, la mauvaise fortune ayant fait disparaître son concurrent, possesseur des modèles qu'il avait rachetés à sa vente, sa maison prit une importance considérable, et sa grande intelligence pratique des affaires le mit rapidement dans la voie de la prospérité la plus méritée.

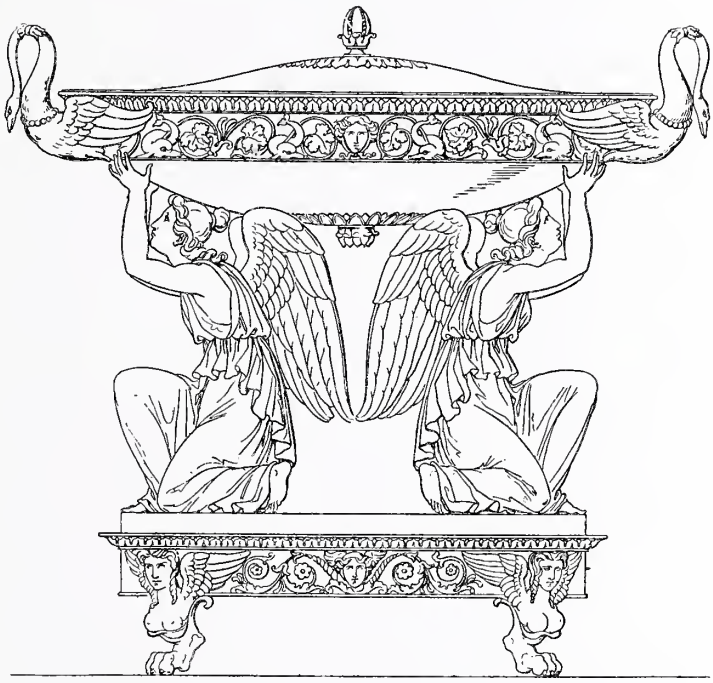
Après la disparition d'Auguste, il fut chargé de compléter le service de vermeil qui avait été offert par la ville de Paris à l'occasion du sacre de Napoléon Ier; puis, pour les grands personnages de l'époque, une série des pièces les plus remarquables dont le souvenir nous est conservé dans la collection des modèles en bronze qu'il avait donnés au Musée du Luxembourg en 1823 et qui sont exposés aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs.



Milieu de table, Flore et Zéphyre, par Odiot.

Il avait une aptitude particulière pour les ouvrages d'art et de goût; il savait discerner les bons conseils et s'entourer de collaborateurs adroits et d'artistes émérites. Prudhon, Percier et Fontaine dessinaient pour lui quantité de pièces d'orfèvrerie, ainsi que Moreau, Laffite, Cavelier, etc... La liste de ses clients constituerait l'almanach de tout ce qu'il y avait de gens en place ou titrés, de personnages riches ou distingués en Europe. L'aristocratie qui s'était ralliée à Napoléon, aussi bien que celle qui continuait à bouder, et celle qui se tenait renfermée dans les hôtels du Faubourg Saint-Germain, les banquiers, les diplomates, les bourgeois élégants qui avaient appris les mœurs raffinées, en un mot, tous ceux qui se piquaient de bon goût, et tenaient table ouverte, demandaient à Odiot une orfèvrerie capable de leur faire honneur.

On doit le reconnaître, à ce moment de l'Empire, les mœurs avaient reconquis l'allure et le ton de bonne compagnie de l'ancien régime, et des maisons s'étaient formées qui auraient pu, sans aucunement en souffrir, supporter la comparaison des mieux réputées du temps de Louis XVI. La table surtout avait perdu dans ces milieux « de sa pléthore démocratique et de ses splendeurs de parvenu ». On s'habituait à l'idée que le goût vient de la mesure, et qu'il y a de la grâce à substituer la qualité à la quantité. Grâce à des éducateurs, tels que Talleyrand, Mme de Montesson et quelques autres personnages distingués, on comprenait qu'un couvert, pour être au point, ne doit pas s'embarrasser des accumulations bâtardes qu'on avait vues s'étaler sous le Directoire, et des sottes argenteries qu'on avait si fort admirées à l'origine. Le type confortable d'une salle à manger d'alors n'est ni pompéienne, ni étrusque absolument, mais ornée de stucs de tons reposés et limpides, sans trop de meubles, ni de matériel. La table est ronde, supportée par des chimères ou des sphinx, couverte d'une nappe de Saxe, passée au cylindre, brodée au chiffre du maître. Au centre est la jardinière d'argent, grande corbeille supportée par des cariatides sévères, en ronde bosse, posées elles-mêmes sur un socle à bas-reliefs carré ou octogone, et qui sort de chez le bon faiseur, c'est-à-dire de chez Odiot. Elle est garnie d'hortensias; puis voici les flambeaux, dont les branches se terminent souvent par des têtes égyptiennes, et dont les pieds s'appuient sur des griffes de lion. Les seaux à rafraîchir, dont l'orfèvre a fait reluire à tel point le métal sous les coups du brunissoir que les convives y peuvent voir leur image se refléter, sont disposés en bonne place, avec les assiettes de porcelaine de Sèvres qui ont remplacé celles d'argent de jadis, car Napoléon veut faire produire, « sa » manufacture. En définitive, toute maison « montée » de cette époque doit pos-



Sucrier de table, par Odiot.

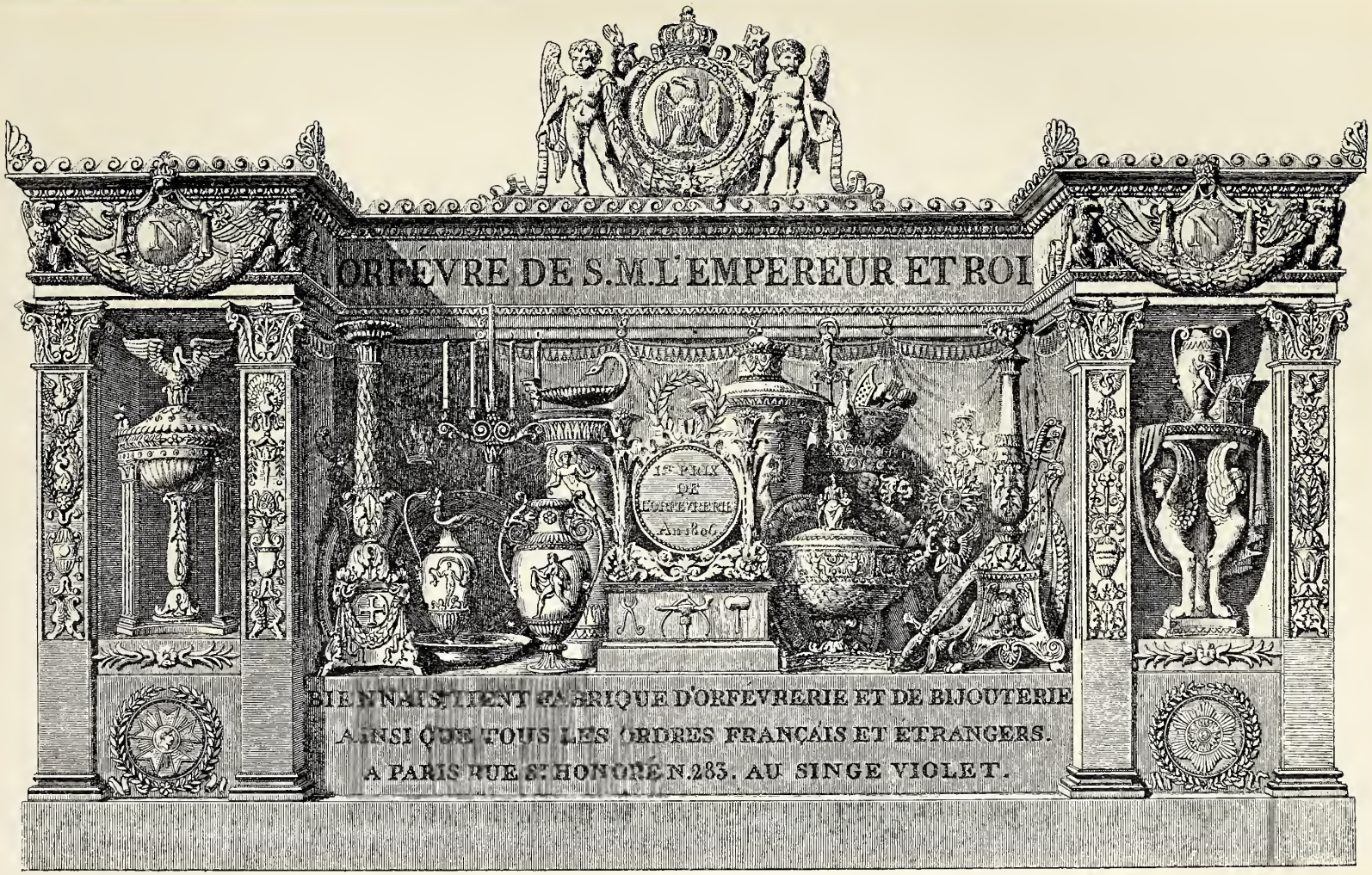
séder, de par l'étiquette, presque autant de vaisselle que sous Louis XV, au moins trois services complets de cinquante personnes, cent cinquante tasses et soucoupes; deux laitières; quatre surtouts et dix cabarets; douze jeux de verre en cristaux de Bohême et carafons assortis. Les légumiers sont d'argent

Portrait de BIENNAIS, orfèvre de l'Empereur.

et exécutés par Odiot sur les dessins de Percier. L'argenterie se complète par les couverts ordinaires et les couverts de dessert, les uns et les autres de vermeil en dorure au feu, gobelets à liqueurs, sucriers, cafetières, huiliers et pots à oille (1).

Il serait impossible de dire tous les grands ouvrages d'orfèvrerie que fit Odiot entre les années 1808 et 1814. Il était tellement accablé de travaux, que son

(1) Henri Bouchot, *le Luxe français sous l'Empire*, page 110.



Enseigne de la maison Biennais.

émule Biennais eut assez de quoi faire avec la clientèle qu'il ne suffit pas à contenter.

Un homme intéressant que ce Biennais! « Il était fabricant de nécessaires et de tabletterie, lorsque Bonaparte partit pour l'expédition d'Égypte. Le général en chef ne pouvant payer comptant le nécessaire de voyage qu'il avait commandé à Biennais, celui-ci lui fit crédit, et ce fut la source de sa fortune. Bonaparte, devenu empereur, lui fit faire de grandes fournitures de meubles, de tabletterie et de nécessaires, non seulement pour lui, mais pour tous les siens. Le succès l'encourageant, après avoir fait exécuter ses travaux chez Génu, rue des Fossés-Saint-Germain l'Auxerrois, il fonda lui-même une grande fabrique d'orfèvrerie (1). » Le duc de Luynes, auquel j'emprunte ces détails, ajoute qu'il réussit à s'y placer presque au même rang qu'Odiot, et qu'il y joignit la bijouterie, la joaillerie et la fabrication des croix d'ordres, sans abandonner les industries qui avaient commencé sa fortune. A l'Exposition de 1806, il montra. entre autres objets, une très riche soupière dessinée par Percier et Fontaine pour l'impératrice Joséphine : le pied, en forme de chapiteau corinthien, reposait sur un socle octogone orné de feuillages et de guirlandes; sur la panse, des femmes agenouillées soutenaient le chiffre couronné de Joséphine, tandis que les anses étaient formées par d'autres femmes engagées à mi-corps dans des feuillages. L'exécution de cette belle pièce était parfaite. Nous en avons donné la reproduction à la page 36, d'après le dessin original de Percier.

Sur l'orfèvre Biennais, la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs possède un document assez précieux; c'est un album des dessins et croquis d'ouvrages faits ou projetés par lui, la plupart destinés à Napoléon « Empereur et roi »; on y trouve l'enseigne de sa maison que je transcris ici.

Biennais, au « Singe violet », tient fabrique d'orfèvrerie, ébénisterie et tabletterie, rue Saint-Honoré, n° 283, Pots à oille, terrines, plats, assiettes, casseroles, salières, moutardiers, saucières, huiliers, boules à eau, seaux, cloches, dessous de bouteilles, étiquettes à vin, argent et vermeil, émaillées, porte-liqueur, grille à pain, porte-rôti et généralement tout ce qui concerne le service de table, tout en vermeil, seringue, bassinoire et généralement tout se traite à l'orfèvrerie, le tout ciselé d'après l'antique et aux ornements étrusques. Tabatières d'or et d'argent, porte-crayon, etc.

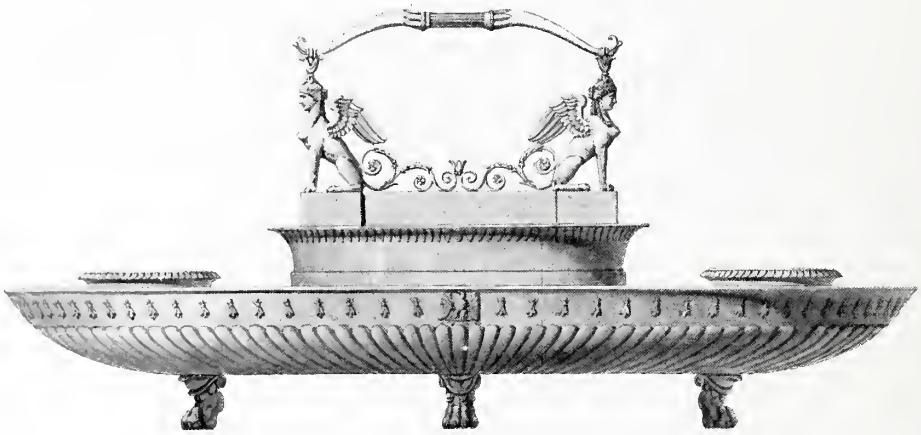
La Bibliothèque de l'Union Centrale possède également un document précieux. C'est une facture originale de Biennais pour fournitures faites à l'Impératrice Joséphine, l'enseigne dont nous avons donné la reproduction page 75, fut cer-

(1) Duc de Luynes, *Rapport sur l'industrie des métaux précieux à l'Exposition de* 1851, page 58.

tainement dessinée par Percier, et dont la composition ne manque pas de saveur, servait d'en-tête à la facture de Biennais.

Ces dessins d'un fini et d'une précision remarquables sont vraisemblablement d'un architecte, mais ne sont pas signés, et portent de la main de Biennais cette mention naïve : *J'appartiens à Biennais.* Mais, s'ils ne portent pas la signature de Percier qui travaillait pour Biennais, ils ont été certainement dessinés par lui ou par ses élèves. Les pièces d'orfèvrerie qu'ils représentent ont été toutes ou presque toutes exécutées.

Nous en avons reproduit un certain nombre qui montrent bien le caractère et le style du Biennais. Ces dessins sont intéressants par les annotations qui les accom-



Encrier, œuvre de Biennais.

pagnent; en voici un par exemple, qui est le projet d'une écritoire destinée à être offerte à l'Impératrice Marie-Louise après la naissance du roi de Rome : il représente assise au-dessus d'un soubassement une figure couronnée à laquelle une Victoire offre des couronnes. Sur le soubassement est un bas-relief dont une note nous fournit la description : « Sa Majesté l'Impératrice, qui vient de mettre au monde l'auguste enfant tant désiré par la France, le regarde d'un amour maternel; alors, toutes les douleurs de l'enfantement disparaissent et sont remplacées par les grâces qui se répandent sur son visage. La France, qui tient l'enfant, le donne à Esculape, dieu de la santé; à côté de ce dieu est Minerve, déesse de la Sagesse, qui doit former son éducation. A côté de Sa Majesté est Lucine, déesse qui préside aux heureux accouchements, et, près du piédestal sur lequel est une cassolette où brûlent des parfums, est un génie sonnant de la trompette pour annoncer cet événement. » Et l'orfèvre, satisfait de ces lignes descriptives, signe le projet comme tous ceux qui sont dans l'album : *Biennais, orfèvre de S. M. l'Empereur-roi.*

Il y a beaucoup d'écritoires dans cette curieuse collection de dessins, et l'or-

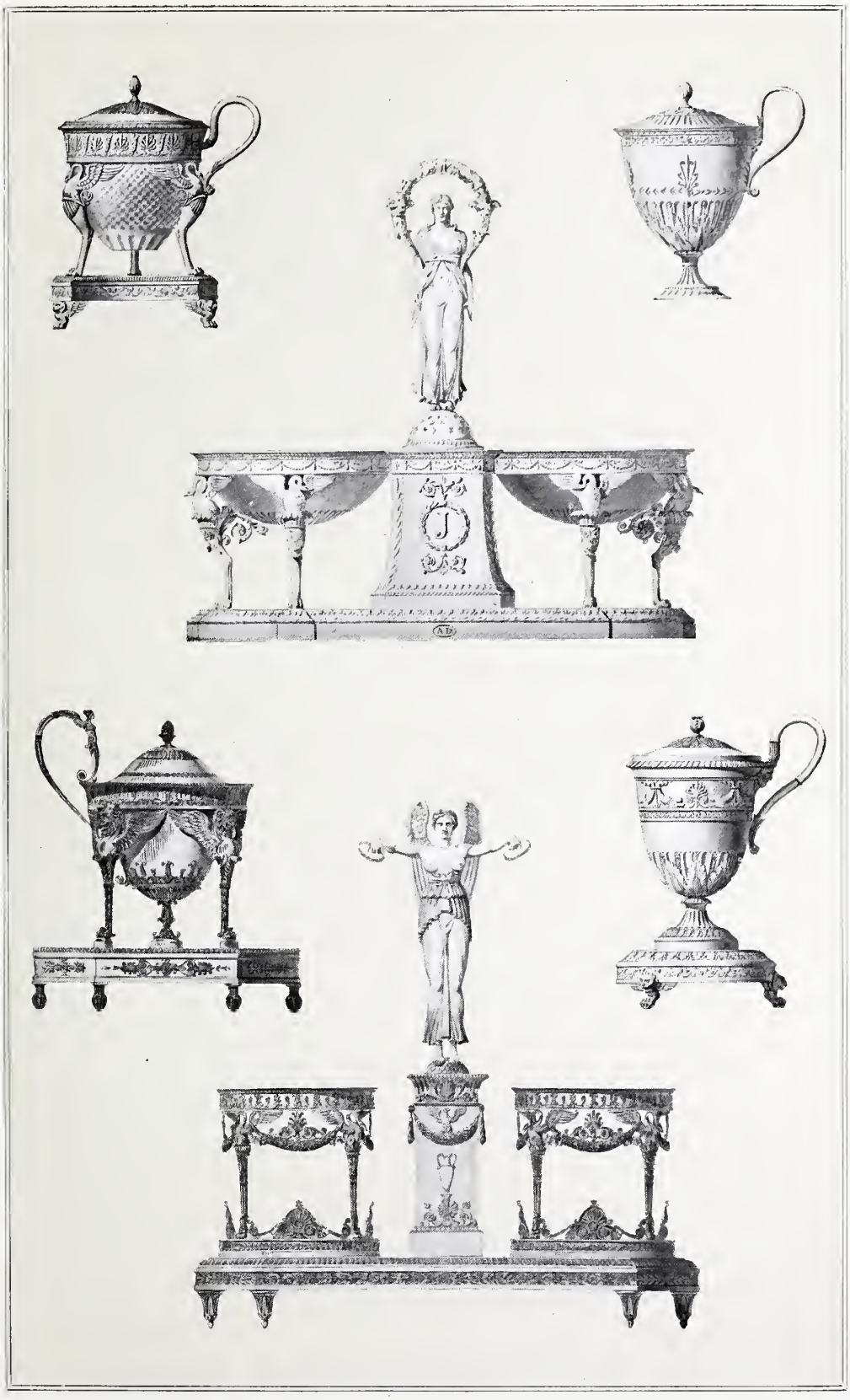
N° 1.

N° 2.

N° 1. Encrier de l'Impératrice Marie-Louise.
N° 2. Encrier de l'Empereur Napoléon Ier.

(*Dessins de l'album de Biennais.*)

Fontaine exécutée pour Napoléon Ier.
(*Dessin de l'album de Biennais.*)



Salières et moutardiers.

(*Dessins de l'album de Biennais.*)

Soupière, cloche et réchaud, saucières et cafetières.

(*Dessins de l'album de Biennais.*)

fèvre, évidemment, dut en fabriquer des quantités pour la cour. Un, entre autres, qui est pour l'Empereur, représente une femme debout sur un piédestal et tenant en main les balances de la Justice et la corne de l'Abondance à ses pieds, deux autres femmes sont assises; l'une écrit sur des tablettes les fastes du héros, l'autre sonne de la trompette. Sur le piédestal que surmontent les bustes de l'Hôpital,

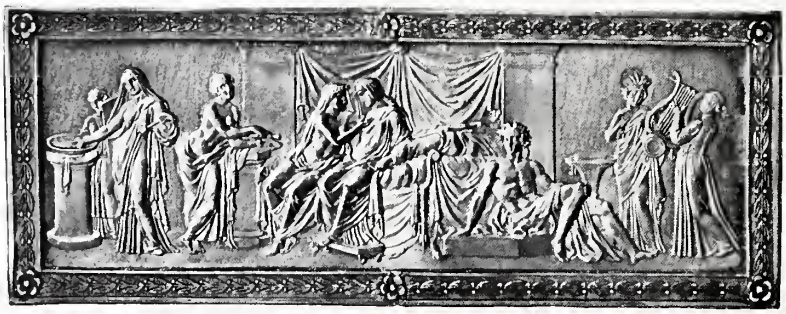
Table de toilette et ses accessoires.

(*Dessin de l'album de Biennais.*)

de Sully, de d'Aguesseau et de Colbert, est un bas-relief montrant Napoléon assis au milieu de personnages qui symbolisent, d'un côté, les travaux de la paix et des arts, de l'autre les nations de l'Europe prosternées devant l'Empereur ou accourant pour lui rendre hommage.

Il faut citer encore comme pièces d'orfèvreries exécutées ou non, et figurées dans le même recueil, des modèles d'un service de table destiné à l'Impératrice, un motif de milieu, des fontaines à thé, en grand nombre, et quelques-unes d'un

joli goût, des théières bizarres, des cassolettes à parfum, une salière double, représentant une Diane qui tient un arc, juchée sur un plateau que supportent quatre petits génies, un huilier, orné de la couronne impériale, et qui figure une Cérès colossale autour de laquelle de petites figures en relief offrent des palmes : Quoi encore? des ustensiles de toilette, des boîtes à pâtes et des boîtes à poudres, dont une est décorée d'un bas-relief représentant un mariage dans l'antiquité, avec des femmes en théorie, qui apportent des parfums ou jouent à des instruments... toute la série des emblèmes en vogue y passe. Biennais n'avait pas Prudhon sous la main pour vivifier de son souffle aimable ce cortège olympique, ces paraphrases



Bas-relief de Dupré, œuvre de Biennais.
(*Collection Bernard Franck.*)

ornementales d'une antiquité maussade traduite dans des modèles laborieusement conçus pour plaire aux goûts du moment.

Mais il ne faut pas médire de tout ce qui est sorti des mains de Biennais. Nous avons extrait de l'album du Musée des Arts décoratifs un certain nombre de pièces d'apparat aux formes architecturales et précises, telles que les huiliers et les moutardiers qui figuraient à cette époque sur les tables, plutôt comme décoration que comme pièces d'usage, et dont l'exécution devait être particulièrement précieuse; d'autres plus simples représentées dans la planche n° 85 : soupières, salières, cafetières et réchauds qu'on retrouve encore aujourd'hui dans les familles qui ont conservé avec soin les orfèvreries de cette époque.

De son premier métier, Biennais était ébéniste et tabletier; il fabriquait des nécessaires et des objets de toilette, et nous n'avons pas trouvé sans plaisir le dessin d'une toilette en bois précieux munie de tous ses accessoires : aiguière, boîte à pommade, boîte à mouches, coffre à bijoux, girandoles, etc., qui nous ont paru de nature à donner la note de la multiplicité de ses aptitudes.

Si l'intéressant recueil des dessins de Biennais que possède le Musée des Arts décoratifs reflète bien l'esprit des orfèvreries de Biennais, les pièces exécutées sont rares, et le Musée centennal ne nous a offert qu'une seule pièce sortie de ses ateliers. Mais nous avons trouvé, dans la collection si bien choisie et si intéressante de M. Bernard Franck, des pièces exécutées par Biennais, qui ont

Miroir à main de Joséphine, navette de Marie-Louise, œuvres de Biennais.

(*Collection Bernard Franck.*)

Glaives et épées de Biennais.

(*Collection du Musée des Arts décoratifs.*)

une valeur historique. Tel est le miroir à main de Joséphine. Le cadre de la glace est surmonté d'un aigle qui tient la foudre et le manche se termine par un autre aigle dont les ailes déployées accompagnent la moulure et l'encadrement. Sur le revers, une plaque finement ciselée et repoussée porte le chiffre de Joséphine entouré de cornes d'abondance.

Telle encore est la navette d'or qui fait partie d'un nécessaire de petits outils pour le travail à l'aiguille. Le coffret en bois des îles est décoré de palmettes d'argent incrustées, et au centre un bas-relief de Dupré. Page 88.

Par l'emploi des artistes habiles de son temps, des sculpteurs ou des médailleurs célèbres comme Dupré, Biennais était un précurseur et montrait tout l'intérêt que pouvait avoir la collaboration des sculpteurs aux œuvres des orfèvres.

Candélabre à cinq lumières.
(*Collection Bethman.*)

Flambeau.
(*Collection Artus.*)

Telle encore est l'épée de gala en or ciselé de l'Empereur Napoléon, que nous avons reproduite à la page 40 et que possède le Musée des Arts décoratifs. Le travail en est parfait,

l'ajustement précieux et la ciselure admirable. Cette œuvre de haut goût nous initie à la perfection de tout ce qui sortait de l'atelier de Biennais.

Dans ce même album se trouvent plusieurs projets d'armes de luxe faites pour l'Empereur ou pour les membres de sa famille. Les dessins sont d'une précision remarquable et semblent avoir été exécutés par Percier ou sous sa direction.

Somawar.
(*Collection Pillet-Will.*)

Les vitrines de l'Exposition centennale étaient riches en orfèvrerie de l'époque impériale, on y a pu voir des pièces typiques d'Auguste, d'Odiot, de Biennais.

Les collections Artus, baron de Bethman, comtesse Bréveau de la Gardie, Goldschmidt, Lebaudy, Odiot, Pillet-Will, Rosemberg, etc., avaient apporté une large contribution d'œuvres d'orfèvrerie de cette époque, qui ont permis à tous les visiteurs attentifs de se rendre compte avec exactitude et d'une manière assez complète de ce que fut l'argenterie au début du dix-neuvième siècle : l'Argenterie de Napoléon Ier.

Parmi les pièces exposées, nous trouvons une soupière appartenant à M. le baron de Bethman. Elle fut exécutée par Biennais sur les dessins de Percier. C'est une répétition de celle qu'il avait faite pour Joséphine, dont nous avons donné, à la page 36, la reproduction d'après un dessin de Percier. Celle-ci est identique de forme; le bas-relief du corps de la soupière est le même; le chiffre de Joséphine a été remplacé par une gerbe d'épis de blé, le couronnement est différent. Le pied de la soupière est surélevé par une embase à galerie décorée de palmettes, et le socle à huit pans décoré dans sa partie centrale d'un fin bas-relief représentant une scène nuptiale. L'architecture domine, c'est construit, mais ce n'est pas aimable, et la statuaire froide et rigide du temps se ressent trop des principes que David, dans son ardeur de se débarrasser de tout ce qui restait de l'ancien régime, avait mis à la mode.

Dans la collection de M. de Goldschmidt nous trouvons un milieu de table composé avec des figures de femmes drapées portant une corbeille ajourée et un candélabre à cinq lumières supportées par des branches se terminant par des figures de sphinx ailés, inspirées par le souvenir de la campagne d'Egypte. De la même époque est le flambeau dont le fût à pans est décoré au sommet de trois têtes égyptiennes.

Milieu de table.
(*Collection Goldschmidt.*)

Toutes ces œuvres sont académiques et sacrifient bien plus à l'imitation d'une antiquité mal comprise qu'à la fantaisie aimable et séduisante qui avait été pendant si longtemps l'honneur de l'orfèvrerie française. Les artistes du dix-huitième siècle avaient peut-être exagéré le rôle de la fantaisie, mais ils comprenaient mieux les droits de l'esprit et la légitimité du caprice.

Paul Mantz, l'homme de goût, l'érudit, le fin lettré, qui exprimait ses idées avec un charme si pénétrant, et qui, dans ses recherches sur l'orfèvrerie française, publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts*, a réuni les documents les plus intéressants sur cette époque, s'exprimait ainsi :

« Que la table où vous vous » asseyez tous les jours, que le » dressoir où brille dans sa pro- » preté reluisante votre modeste » argenterie, que la salle où, les » pieds sur les chenets, vous échangez avec vos amis les propos familiers, que » tout ce qui vous entoure, en un mot, vous tienne en joie le regard comme le » cœur, en ajoutant au vase où vous buvez, au flambeau qui vous éclaire, à la » montre qui vous dit l'heure, l'indispensable appoint de la grâce. Des géné- » rations entières ont vécu sur cette idée, elles lui ont dû non le bonheur mais » un peu d'oubli. Les orfèvres qui ont travaillé pendant les vingt premières » années de ce siècle ont trop dédaigné cet art qui consiste à charmer, à con- » soler la vie; ils ont prétendu mettre la majesté où elle n'a que faire, et dans

» la raideur gourmée de leurs conceptions solennellement copiées d'après des » modèles qu'ils n'ont pas compris, ils ont visé au style, et ils sont arrivés à » l'ennui (1). »

Le jugement est sévère. Il n'est pas moins vrai que les artistes qui ont provoqué, entretenu et développé le goût du public vers un retour aux formes et aux décors de l'antique, sont arrivés à créer un style dont la sévérité ne manque pas de noblesse, et dont les spécimens que l'on retrouve aujourd'hui ont le don de charmer encore les amateurs contemporains.

Plaise au ciel que les artistes du vingtième siècle qui commence soient aussi heureux que ceux du dix-neuvième, pour rencontrer avec cette unité de vue qui fit jadis notre force, une volonté supérieure, et des hommes assez bien inspirés pour donner à notre époque un style qui soit capable de provoquer et de retenir l'admiration de nos arrière-neveux.

---

(1) Paul Mantz, « *Recherches sur l'Orfèvrerie française* », *Gazette des Beaux-Arts*, tome XII, page 254.

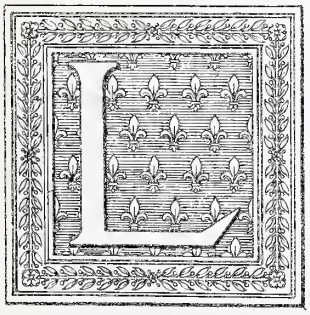
Soupière de Biennais.
(*Collection Bethman. — Musée centennal.*)

Tête de page du Livre du Sacre de Charles X.
(*Cabinet des Estampes.*)

CHAPITRE DEUXIÈME

La Restauration (de 1815 à 1830)

A la Cour de Louis XVIII : ni fêtes, ni art. — La duchesse de Berry. — L'Orfèvrerie aux expositions de l'Industrie, 1819 et 1823. — Odiot père. — Cahier et Fauconnier. — Sacre de Charles X. — Faux gothique et fausse renaissance. — Le succès du « plaqué », exposition de 1827. — Odiot fils, et le goût anglais.



Le roi Louis XVIII n'avait pas rapporté de l'exil les élégances de l'ancienne cour de France. La petite table de bois blanc dont il s'était fait suivre dans ses pérégrinations, et qu'il s'empressa, une fois installé aux Tuileries, de mettre en bonne place pour y ranger soigneusement ses livres au milieu des splendeurs du cabinet de travail de Napoléon, montra tout de suite à ses familiers quel dédain pour le luxe éprouvait le nouveau monarque à l'esprit philosophe et sceptique. Pour lui, les objets d'art allaient du bracelet en cheveux jusqu'au globe recouvrant des fleurs en papier. A coup sûr, ses vues personnelles ne le disposaient guère à adopter les idées de son impérial prédécesseur sur la nécessité gouvernementale de favoriser les industries somptuaires. D'ailleurs eût-il

professé les mêmes opinions qu'il aurait été fort embarrassé de les mettre en pratique : d'abord les finances de la France étaient trop appauvries; ensuite c'était une règle pour le nouveau régime de prendre en toutes choses le contrepied de ce qui s'était fait sous l'Empire.

Au début du règne, cependant, il fallut bien consentir à quelques dépenses de transformation dans le palais, gratter les emblèmes, demander à Odiot ou à Biennais de remonter les tables royales de vaisselle plate, et faire disparaître les effigies trop abondantes et les devises du « général républicain, de l'usurpateur Bonaparte », qui apparaissaient partout, sur les assiettes, sur les surtouts, les écritoires, les mille ustensiles d'usage intime éparpillés dans toutes les chambres des Tuileries. On se borna à l'indispensable, rafistolant tant bien que mal ce qui existait déjà, continuant, quoi qu'on en eût, les formes empruntées aux architectes Percier et Fontaine, alourdies et dénaturées par des imitateurs sans talent. Le dessinateur Lafitte suffisait à cette tâche, et donnait de temps à autre le modèle d'une aiguière, le profil d'une buire, où l'on retrouvait les principes de l'excellent enseignement de son maître Vincent, et qui rappelaient le dessin correct et délicat de Percier. Mais combien rares étaient les occasions pour les orfèvres de se faire valoir à la cour ! Bien que Louis XVIII eût conservé l'usage des « grands couverts » et que des dîners d'apparat fussent donnés parfois au palais, ces cérémonies restaient mornes et les décorateurs n'étaient point conviés à s'efforcer de leur donner de l'éclat. Le roi, absorbé par les préoccupations politiques, rendu morose par les infirmités, évitait les occasions de se produire. Quant à la noblesse, composée d'anciens émigrés qui en étaient restés aux colifichets de leur jeunesse, et qui n'admettaient rien de ce qui ne datait pas de l'ancien régime, elle ne s'intéressait pas à l'industrie contemporaine, et dénigrait tout ce qu'elle ne pouvait se dispenser d'acheter.

Par bonheur, dans cette cour « sans reine, sans goût, sans grâce, une mignonne princesse italienne, tombée tout à coup comme une pupille gâtée chez de vieilles gens », vint apporter le rayonnement de son esprit enjoué, et de ses goûts d'artiste. Ce fut la duchesse de Berry. Dès son arrivée en 1816, elle devint l'idole de Paris qui, suivant le mot du baron de Fremilly, « en fut aussi amoureux que son mari, ce qui n'était pas peu dire ». Cette blonde Napolitaine, avec la splendeur de son teint, ses cheveux soyeux, ses traits, point jolis, mais égayés par le sourire de sa lèvre presque toujours ouverte, était la bonté et la bienveillance même. La résidence du duc et de la duchesse de Berry était l'Elysée. La jeune femme sut s'y créer une petite cour aussi aimable que l'autre était austère et chagrine. Le lourd fardeau de l'étiquette ne pesait que très peu sur eux. « Les deux époux, dit » M. Imbert de Saint-Amand, se mêlaient à tous les incidents agréables de la vie » parisienne, aux fêtes, aux premières représentations; ils fréquentaient les » petits théâtres, ils visitaient les ateliers des principaux artistes qui reconnais-

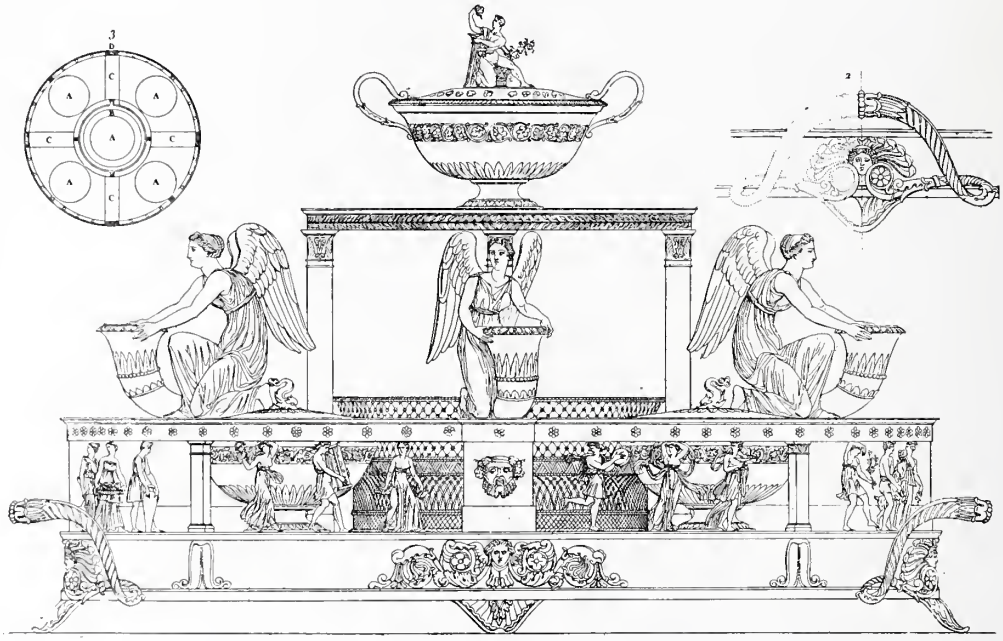
» saient dans le duc le coup d'œil d'un véritable expert. La duchesse peignait, et » son mari passait des heures à peindre à côté d'elle. Cette vie tranquille et bien » remplie par les arts et la bienfaisance les rendait tous deux populaires (1). » Quand la princesse sortait en voiture, elle faisait arrêter celle-ci à chaque instant

La Duchesse DE BERRY, en costume de chasse.
(*Miniature d'Isabey.*)

devant les boutiques où elle entrait, et, au retour, les laquais avaient peine à en extraire les objets qui y avaient été entassés. Ces sorties étaient ce que les douairières du faubourg Saint-Germain appelaient, « les dissipations de Madame ». Dans

(1) Imbert de Saint-Amand, *la Cour de Louis XVIII*, 1891. 1 vol. in-4°, page 406.

sa demeure, au palais de l'Elysée, au pavillon de Marsan, ou bien au château de Rosny, construit pour elle, les objets d'art du temps passé s'amoncelaient : vieux meubles, orfèvreries anciennes, boîtes d'or venues de Louis XVI, boîtes à mouches de Mme de Pompadour, que lui avait offerts le roi Louis XVIII, tabatières peintes par Greuze, cassolettes, nécessaires, tout un assortiment d'antiquités vénérables ou élégantes qui témoignaient de son goût très personnel, car le bric-à-brac n'était pas encore inventé; mais, en cela, elle fut une initiatrice. C'est elle d'ailleurs qui, en toutes choses, donnait le ton à la mode. On vantait ses services de table, « son incomparable vermeil » qu'Odiot avait exécuté. Ce fut elle qui, toujours accueillante pour les artistes et disposée à encourager l'originalité, prit sous sa protection l'orfèvre Fauconnier, et contribua à le lancer.



Déjeuner en vermeil offert par la Ville de Paris à la duchesse de Berry.
(*Dessin de Cavelier. Œuvre de Claude Odiot.*)

L'influence du duc et de la duchesse de Berry aurait pu être heureuse pour les arts, si elle avait pu s'exercer plus longtemps et plus largement. La cour ne donnant l'exemple ni des fêtes ni du luxe, ce fut la société de second rang, c'est-à-dire des banquiers, des bourgeois riches, qui s'en chargea. Lorsque M. de Rothschild éblouit Paris avec sa grande fête de mars 1821, il fit plus pour les arts et l'industrie, en une seule fois, que la maison royale en deux ans (1). « Quand on retrouve » aujourd'hui, sur son chemin, l'orfèvrerie de cette époque, on passe, dit le comte » de Laborde; on ne peut s'habituer à considérer comme des objets d'art cette

(1) H. Bouchot, *le Luxe français sous la Restauration*, page 24.

» pauvreté de conception, cette sécheresse d'ajustement. L'absence d'à-propos » et le défaut de proportions de toutes ces pièces de rapport les fait jurer en- » semble : si le dessin de la composition est bon, l'exécution est fautive. On sent » que la vieille organisation de l'industrie n'est pas venue au secours de l'art (1). » L'absence de direction gouvernementale, voilà ce qui, selon le même écrivain, a perdu les industries de cette époque. « La Restauration, écrit-il encore, a confié » la direction des arts, pendant quinze ans, à quelques seigneurs qui se faisaient » pardonner leur incompétence par d'excellentes manières et les meilleures in- » tentions (2). » Sous leurs ordres, des fonctionnaires subalternes, sans goût, sans expérience, sans la moindre notion des principes nécessaires, crurent pouvoir, avec des règlements, devenir les inspirateurs des élégances et du progrès. On a payé cher cette erreur. Pour remplacer les anciennes corporations qui fonctionnaient d'elles-mêmes et ne demandaient qu'à s'amender, on avait imaginé toutes sortes d'institutions et de rouages administratifs, conseils de prud'hommes, chambres consultatives des arts et métiers, sociétés d'encouragement, brevets d'invention et de perfectionnement, quantité de corps, d'assemblées et d'états-majors, pour arriver à des résultats ne rappelant en rien l'ancien éclat des industries nationales. L'orfèvrerie avait été placée, par la loi du 19 brumaire an VI (9 novembre 1797), qui est encore en vigueur aujourd'hui, sous la tutelle de l'Etat, qui s'était déclaré le maître et le gardien de la marque, frappant un impôt, et soumettant l'orfèvre à une réglementation jalouse, à des visites domiciliaires rigoureuses. Les quatre poinçons de jadis avaient été réduits à deux, celui de l'Etat et celui de l'orfèvre. Les droits de garantie perçus par l'Etat avaient été fixés à 20 francs par hectogramme d'or et à 1 franc par hectogramme d'argent. En outre, le fabricant devait payer les droits d'essai à raison de 3 francs pour les ouvrages d'or ou dorés, et de 80 centimes pour les ouvrages d'argent. Comme l'a dit le duc de Luynes (3), la loi de brumaire a presque paralysé certaines branches de l'industrie de l'orfèvrerie, qui n'ont échappé à l'anéantissement que par des prodiges d'ingéniosité. Le Gouvernement de la Restauration ne songea pas même à rien modifier, il acceptait le fait acquis.

Louis XVIII abandonna donc à ses fonctionnaires le soin de « faire progresser » les arts et l'industrie, et pensa que rien ne valait mieux, sous ce rapport, que de se laisser conduire. Ne donnait-il pas suffisamment la preuve, quand il le fallait, de sa bienveillance pour les artistes? N'avait-il pas mis la croix de la Légion d'honneur sur la poitrine de l'orfèvre Odiot comme récompense d'avoir valeureu-

---

(1) Comte de Laborde, *Rapport sur les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de* 1851, page 200.
(2) *Ibid.*, page 201.
(3) Duc de Luynes, *Rapport sur les métaux précieux à l'Exposition universelle de* 1851, page 23. « Il a été bien souvent question depuis cent ans de reviser cette loi de brumaire et les assemblées législatives ont eu plus d'une fois à examiner ce problème qui est infiniment complexe. Si cette loi a des inconvénients, elle a aussi ses avantages, et c'est pourquoi sans doute on a mis tant de lenteur à l'améliorer. »

sement défendu Paris en 1814, en qualité de colonel sous les ordres du général Moncey? N'avait-il pas gratifié les peintres Gros et Gérard du titre de baron? De même, il accepta, sans résistance aucune, de suivre la tradition inaugurée par la Révolution et continuée par l'Empire, quand son ministère lui proposa d'ouvrir la cinquième Exposition nationale de l'industrie en 1819.

Cette Exposition eut lieu dans les salles et dans la cour du Louvre. On y compta 1662 exposants (1), dont 21 orfèvres. Parmi ceux-ci brillaient, toujours au premier rang, Odiot et Biennais. Quant à Auguste, nous avons vu qu'il avait dû depuis plusieurs années se retirer des affaires. Deux ou trois, dont la réputation commençait, se signalaient par des œuvres à effet, Cahier, Fauconnier, Mention, etc. Les autres étaient, pour la plupart, des orfèvres spécialisés dans les ouvrages en doublé ou en plaqué, genre de fabrication qui prenait alors une extension considérable, et dont il sera question plus loin. Les principaux étaient Levrat et Papinaud, Christofle (2), qui avait imaginé un système de « doublé à froid » que le jury apprécia. Ils s'efforçaient de rivaliser avec les plaqués anglais par le bon marché d'une production, de plus en plus abondante, obtenue par de nouveaux moyens industriels; reçurent une médaille d'argent : Levrat et Papinaud, Pillioud à qui fut décernée une médaille de bronze pour ses soudures en argent, et le « fini » de ses œuvres; Tourrot, Chatelain et Cie, etc. (3).

L'orfèvrerie d'art proprement dite était représentée à l'Exposition de 1819 par un ensemble d'œuvres plus importantes qu'on aurait pu le croire, après ce que j'ai dit de la pénurie du Trésor, de l'indifférence de la Cour pour le luxe, et de l'hostilité de la noblesse pour les manifestations nouvelles de l'industrie.

Parmi les pièces qui figuraient à l'Exposition de 1819, Odiot avait présenté un grand service de vermeil du prix de 300000 francs, exécuté pour la princesse polonaise Braniska; un déjeuner qui fut trouvé de la plus délicate exécution, et dont la Ville de Paris fit l'acquisition ensuite pour l'offrir à la duchesse de Berry, à l'occasion de la naissance du duc de Bordeaux (4); un encrier, qui fut envoyé par Louis XVIII au pape Pie VII; une Vierge d'argent destinée à Notre-Dame de Paris; une statue en argent d'*Henri IV enfant*, d'après Bosio; un riche service du prix de 800000 francs, appartenant au roi de Naples, Ferdinand Ier.

Il avait également exposé une œuvre de grande allure exécutée en 1817. C'était une châsse en argent du poids de 467 marcs, soit 130 kilos, destinée à contenir les restes vénérés de saint Vincent de Paul (5). Puis, un encrier

(1) Il y avait en 1422 exposants à celle de 1806. — Celle de l'an X n'en avait réuni que 540.

(2) Christofle (Isidore), fabricant de boutons en doublé, était l'oncle et le beau-frère de Charles Christofle qui, en 1842, par la création de l'industrie de l'orfèvrerie argentée par les procédés galvaniques, devait porter un coup si terrible à l'industrie du plaqué.

(3) *Le Bazar Parisien* ou *Annuaire raisonné de l'Industrie parisienne*, 1re année, 1821. 1 vol. in-18.

(4) Voir page 100.

(5) La châsse de saint Vincent de Paul n'est plus en France. Elle est aujourd'hui en Angleterre.

d'Apollon et les Neuf Muses dont l'ornementation architecturale rappelait le style de Percier : Apollon au centre, et en arrière, sur un socle demi-circulaire, les Neuf Muses en bas-relief (1). Un second rappel de médaille d'or récompensa les efforts de l'orfèvre.

Châsse de saint Vincent de Paul.
(*Œuvre de Cl. Odiot.*)

Odiot était alors dans tout l'épanouissement de sa maîtrise et avait envoyé les pièces les plus intéressantes de sa fabrication.

Robert Lefebvre, peintre distingué de l'époque, nous a laissé de lui un portrait daté de 1822, que l'obligeance de son petit-fils, M. Gustave Odiot, nous a permis de reproduire. L'orfèvre est à sa table de travail avec des dessins sous la main; près de lui, figurent les pièces sorties de ses ateliers qu'il estimait le plus. Ce portrait était destiné dans sa pensée à faire pendant à celui de Thomas Germain, dont Largillière nous a laissé la vivante image et qui, sorti de la collection d'Odiot, a figuré dans ces derniers temps à l'Exposition des Cent portraits. En même temps, M. G. Odiot nous permettait de reproduire l'atelier de son grand-

(1) Edouard Foucaud, *les Artistes illustres*, 1841. 1 vol. in-8°, page 404.

père dans la rue Lévêque, où ses ouvriers, appliqués à leur travail, ont bien la physionomie de leur temps; leur application au travail, l'atmosphère de calme et de sérénité du milieu, la simplicité du matériel disent assez que c'est surtout à l'habileté manuelle de l'ouvrier de l'époque que devait être attribuée la perfection des œuvres sorties des mains d'Odiot, et contrastent avec le matériel mécanique,

Encrier. — Apollon et les Muses.
(*Œuvre de Cl. Odiot.*)

le mouvement et la fièvre de nos ateliers modernes. Au plafond est suspendue la croix de la Légion d'honneur; ses collaborateurs avaient bien le droit de s'enorgueillir de la distinction donnée à leur chef.

A l'Exposition de 1819, le Jury signalait dans son Rapport que Claude Odiot avait exposé les modèles en bronze de différentes pièces d'orfèvrerie qu'il avait exécutées en argent sous l'Empire et la Restauration, et dont il avait projeté de *donner la collection au Gouvernement pour servir à l'instruction des fabricants d'orfèvrerie.*

La collection complétée fut exposée en 1823; et lorsque peu de temps après, cédant sa maison à son fils Charles, M. Odiot quittait les affaires, il réalisa son projet, et écrivit au grand Référendaire de la Chambre des pairs une lettre pour lui communiquer ses intentions :

« Monsieur,

» Je suis décidé à donner de mon vivant et de suite au Musée des Arts mo-
» dernes du Luxembourg trente pièces en bronze exécutées de la même manière

Portrait de Claude ODIOT, par Robert Lefèvre.
(*Collection Gustave Odiot.*)

Atelier d'Odiot, en 1822, rue Lévêque. Butte Saint-Roch.

(*Collection Gustave Odiot.*)

Défense de la Barrière de Clichy, en 1815, par Horace Vernet.
Cl. Odiot, colonel de la Garde Nationale, reçoit les ordres du Maréchal Moncey.

» que je fabriquais mon orfèvrerie, et qui m'ont valu la médaille d'or à toutes
» les Expositions qui ont eu lieu depuis leur création, sous le Consulat jusqu'au
» 15 août 1827, époque où j'ai cessé de fabriquer, et un vase d'argent qui démontre
» l'effet que produisent les ornements adaptés avec des vis non apparentes sur
» un fond bruni.

» Pour ces divers ouvrages, j'ai été secondé pour les dessins, par MM. Pru-
» dhon, Moreau, Garneray et Cavelier; pour les modelages, par MM. les Aca dé-
» miciens Chaudet, Dumont et Roguier, artistes de la plus grande distinction.

» Je donne aussi à la Galerie du Luxembourg mon tableau représentant la
» *barrière de Clichy* par M. Horace Vernet, et un dessin encadré, lequel repré-
» sente les différentes pièces qui ont été exécutées dans mon établissement.

» Oserai-je vous prier, Monsieur le Duc, de faire part de ma proposition à
» MM. les Pairs de France et d'obtenir leur acceptation?

» J'ai l'honneur d'être, etc...

» Odiot père. »

Le tableau d'Horace Vernet rappelait la part active que l'orfèvre Odiot, alors chef de bataillon de la garde nationale, avait prise à la défense de la barrière de Clichy, contre les troupes alliées, le 30 mars 1814. Il est curieux de voir que, du premier au dernier jour, les orfèvres se sont trouvés mêlés à tous les événements de notre Histoire. Sous l'ancien régime, ils ont leur place au Conseil des Finances, ils rendent la justice consulaire, ils administrent la Ville de Paris. Plus tard, ils siègent à l'Assemblée Constituante; enfin, au temps de l'invasion, ils font le coup de feu contre les Prussiens (1).

La collection des pièces d'orfèvrerie qu'Odiot donnait à l'État fut acceptée avec empressement, et déposée au Musée du Luxembourg où elle resta longtemps dans les galeries du Musée consacrées à l'exposition des œuvres des artistes vivants, jusqu'à l'époque où les aménagements des services de la Chambre haute obligèrent le Gouvernement à transférer les tableaux et les statues dans le nouveau Musée édifié dans le jardin du Luxembourg, en bordure de la rue de Vaugirard. Mais les orfèvreries d'Odiot ne purent y trouver place. Elles furent alors transportées au Louvre et mises en dépôt dans les réserves, car les règlements en vigueur ne permettaient pas d'exposer au Louvre des œuvres dont les auteurs vivaient encore, et les arts industriels n'avaient pas encore forcé les portes de notre grand Musée national. Elles furent oubliées dans les armoires qui les renfermaient, et y seraient encore, si la création du Musée des Arts décoratifs et son installation au Louvre, dans les salles du Pavillon de Marsan, n'avait fourni l'occasion de les remettre en lumière, et de leur donner leur véritable place pour remplir les intentions de leur généreux donateur.

(1) Paul Mantz, *Recherches sur l'Orfèvrerie française*. Gazette des Beaux-Arts, tome II, page 243.

La Direction des Beaux-Arts les fit sortir des réserves où elles étaient reléguées depuis si longtemps, et les confia aux soins de l'Union centrale, pour les exposer dans les galeries consacrées aux œuvres du dix-neuvième siècle.

Cette collection comprend trente pièces d'orfèvrerie exécutées en bronze, et un seau à rafraîchir en argent, auquel Claude Odiot attachait une grande importance, parce que, dans sa pensée, cette pièce, exécutée en métal précieux, en tout point semblable à celles qu'il faisait d'ordinaire, devait servir à *démontrer l'effet que devaient produire les ornements adaptés avec des vis non apparentes sur des fonds brunis.* C'est la présence de cette pièce en argent au milieu des autres pièces d'orfèvrerie exécutées en bronze, qui fit prendre au Conseil de l'Union centrale des Arts décoratifs la résolution de les recouvrir de métal précieux pour leur donner la même apparence et le même éclat que le seau à rafraîchir que Claude Odiot avait donné comme spécimen des orfèvreries qu'il fabriquait alors.

C'est grâce à cette libéralité qu'il nous est permis aujourd'hui de reproduire un certain nombre de ces œuvres et de constater leur perfection ; leur dépôt dans les salles du Musée des Arts décoratifs, en les mettant à la disposition du public, fournira à nos confrères l'occasion d'admirer la conscience qui animait leurs devanciers.

Parmi les plus intéressants, nous avons choisi, pour les reproduire, le grand vase dont la panse est décorée d'une suite de danseuses inspirées des vases antiques; puis deux seaux à rafraîchir, dont l'un, en métal précieux, était celui qu'Odiot signalait dans sa lettre au Grand Référendaire comme spécimen de l'effet que produisent les ornements en mat sur le fond bruni. Il est accompagné, dans la planche de la page 115, d'une jardinière, d'un sucrier à couvercle et de deux salières. Un huilier décoratif avec une figure de Léda caressant un cygne d'une main et de l'autre retenant une écharpe volante qui, par un gracieux mouvement, constitue l'anse traditionnelle d'un huilier (page 117); une salière avec une colonne accostée de deux figures de femmes portant des corbeilles; puis deux grandes soupières avec leurs plateaux, deux saucières également sur plateaux, et la cuiller à sauce, face et revers, dont le décor est d'une finesse extraordinaire, et enfin un satyre monté sur un socle décoré de trois enfants musiciens, en bas-relief. Le satyre porte une couronne qui sert de support à un vase de cristal destiné à recevoir une veilleuse.

En 1823, les procédés électro-chimiques n'existaient pas, et il est certain qu'Odiot, s'il les avait connus, aurait donné à son œuvre son véritable aspect. D'ailleurs, ses pièces, quoique exécutées en bronze, étaient fabriquées de la même manière que les pièces d'orfèvrerie de l'époque, avec le même soin et la même perfection; la ciselure en était précieuse, et la monture d'une précision extraordinaire. Il faut les avoir maniées, démontées et remontées, comme nous avons eu l'occasion de le faire, pour leur donner leur parure nouvelle, pour apprécier l'ha-

Vase Bacchanale, œuvre d'Odiot.
(*Collection du Musée des Arts décoratifs.*)

Cette pièce, comme les suivantes et toutes celles qui sont sorties des mains d'Odiot, fait partie des modèles appartenant à cette maison et à ses successeurs, qui s'en réservent la reproduction exclusive.

Deux seaux à glace. — Jardinière. — Sucrier à couvercle. — Deux salières.
Œuvres de Cl. Odiot.
(*Collection du Musée des Arts décoratifs.*)

bileté des orfèvres qui, sous la direction d'Odiot, avaient exécuté des œuvres aussi parfaites.

Mais, comment les orfèvres de la période impériale, délaissant les procédés en usage au dix-septième et au dix-huitième siècle, avaient-ils été amenés à

Huilier avec une figure décorative de Léda, œuvre de Cl. Odiot.
(*Collection du Musée des Arts décoratifs.*)

renoncer au travail du marteau, aux procédés de la retreinte et du repoussé qui avaient donné tant de souplesse, de charme et d'élégance aux œuvres de leurs devanciers, et à se rapprocher du travail des bronziers par l'emploi de la fonte ciselée?

La Révolution et les guerres du premier Empire avaient fait disparaître les ouvriers habiles formés à la grande école du dix-huitième siècle; la suppression

des corporations, l'abolition de leurs privilèges, avaient détruit les traditions. Plus de maîtrise, plus de long apprentissage, plus de chef-d'œuvre obligatoire.

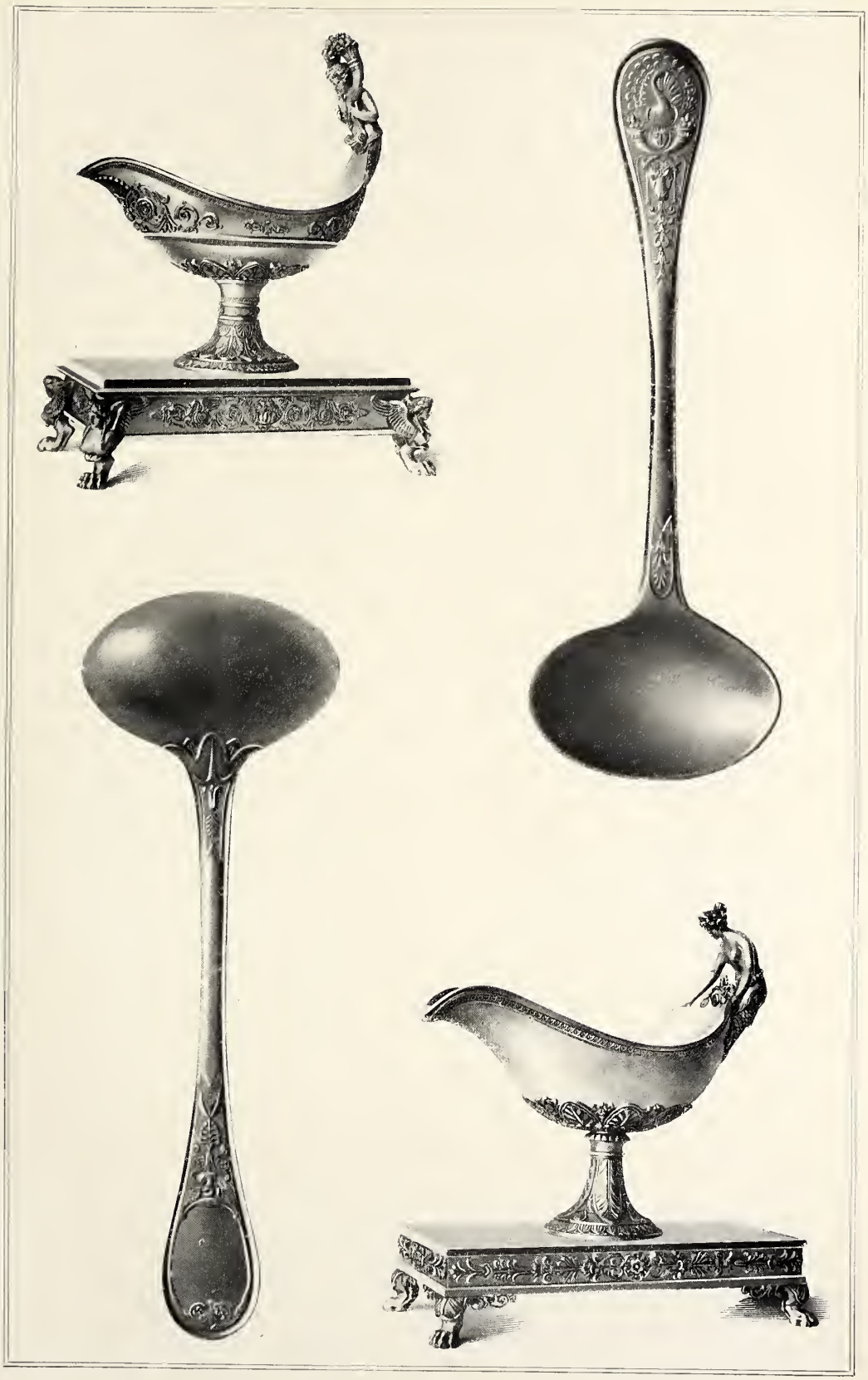
Lucien Falize, dans le Rapport magistral qu'il fit sur l'Exposition de 1889, disait à propos de la suppression des corporations : « C'était la liberté pour tous,

Salière décorative, œuvre de Cl. Odiot.
(*Collection du Musée des Arts décoratifs.*)

» le droit au travail sans entrave, sans contrôle; mais l'orfèvre n'en demandait pas » tant. Cette liberté lui fut ruineuse; elle apporta le désordre dans son art, et le » compromit à ce point qu'après cent ans, il se retrouve à peine, et n'est pas » revenu à l'état où la Révolution l'avait surpris et frappé. »

Lorsque la tourmente s'apaisa, les ateliers des orfèvres avaient été fermés pendant longtemps; les apprentis et les compagnons, enrôlés dans l'armée ou envoyés aux frontières, avaient oublié le métier. Où retrouver les ouvriers dis-

Deux soupières sur plateau, œuvres de Cl. Odiot.
(*Collection du Musée des Arts décoratifs.*)



Deux saucières avec leurs cuillers, œuvres de Cl. Odiot.

(Collection du Musée des Arts décoratifs.)

persés? Comment remplacer ceux que la mort avait fauchés? La mode avait changé. L'engouement pour l'antiquité, les conseils du peintre David, les inventions des architectes Percier et Fontaine, ayant converti le public aux formes régulières et rigides, avaient fait oublier les conseils du caprice qui avait fait le charme des œuvres du dix-huitième siècle, pour obéir aux lois sévères de la géométrie; à de nouvelles interprétations, il fallait de nouveaux procédés. C'est l'époque de la monture à froid, et la main-d'œuvre des bronziers si admirée pour leurs tours de force, la régularité de leurs ajustements, la précision de leur ciselure, avaient exercé une influence décisive sur les orfèvres. On comprend qu'alors, privés des ouvriers qui auraient conservé les traditions du métier, dominés par le goût qui prévalait, les orfèvres aient subi l'influence des bronziers et recherché dans leur collaboration de nouveaux moyens d'expression. D'ailleurs, Odiot s'était associé avec le ciseleur-bronzier Thomire, dans les œuvres importantes qu'il avait exécutées avec son concours pour la cour impériale.

Support de veilleuse, œuvre de Cl. Odiot. (*Musée des Arts décoratifs.*)

Si Odiot fut influencé par son collaborateur, il ne faisait que suivre le mouvement commencé par Auguste, l'orfèvre du roi Louis XVI, dont les ateliers avaient survécu à la Révolution, et qui eut le mérite d'avoir fabriqué les premières pièces qui signalaient la résurrection de l'orfèvrerie sous le premier Empire. C'est à son initiative qu'est dû le cachet spécial qui la caractérise et qui tenait aux procédés d'exécution. Presque toutes les pièces de cette époque sont remarquables par la façon dont les ornements en relief se détachent en mat sur un fond poli comme un miroir.

Nous avons fait un choix des pièces les plus typiques qui attestent le talent des artistes qui les composaient. Leur froideur, inaperçue autrefois et qui nous frappe aujourd'hui, n'empêche pas de reconnaître dans la fabrication une grande habileté, et dans les figures et dans les ornements des qualités de conscience et de perfection devenues bien rares aujourd'hui.

A l'Exposition de 1819, son concurrent, Biennais, avait un vase d'argent de forme Médicis orné de bas-relief en vermeil et décoré de trophées. C'était une sorte de carte d'adieu au public, car il passait la main et se retirait des affaires. Par contre, son successeur, Cahier, avait pour ses débuts voulu attirer violemment l'attention par des pièces donnant du premier coup toute sa mesure et qui le mirent d'emblée en haute faveur. Il avait présenté une fontaine monumentale de forme élégante ne mesurant pas moins de cinq pieds six pouces. « L'heureux rapport » qui existe entre les différentes parties de son ensemble, la sage distribution » des ornements, la pose noble et gracieuse des figures, enfin l'accord parfait » qui règne dans la composition, l'ont fait considérer comme la pièce d'orfèvrerie » la plus remarquable de l'Exposition de 1819. Pour donner à son auteur un témoi- » gnage de sa satisfaction, le Jury lui a décerné la médaille d'or. »

Cette pièce avait été exécutée par Cahier sur les dessins de M. Lafitte, dessinateur du Cabinet du roi, et ciselée par M. Buisson.

La gravure que nous donnons ici la représente de face, et montre les recherches apportées à la composition et l'ingéniosité peut-être un peu puérile de l'artiste pour trouver un motif de décor dans la réunion, sur le socle de la fontaine, de deux sucriers accostés de génies ailés, de deux plateaux supportés par des femmes pour mettre les théières à portée des robinets, et enfin, enchâssées dans une galerie circulaire, les cuillers rangées symétriquement et dont les cuillerons formaient une mouluration à oves palmés.

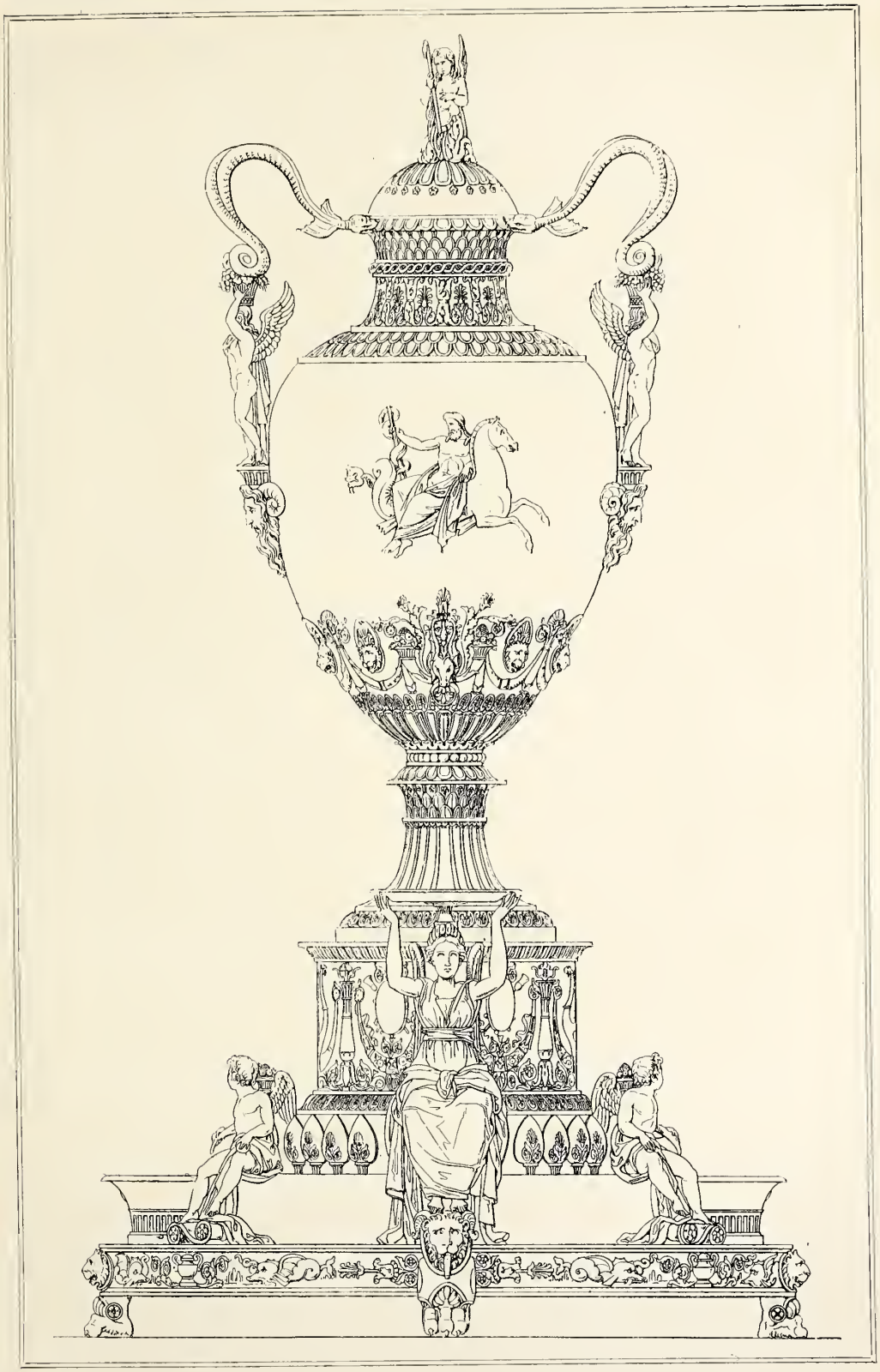
Néanmoins, c'était un gros effort ; on comprend l'admiration du Jury. Mais, comme toutes les pièces créées en vue d'une Exposition, celle-ci ne trouva pas d'acheteur.

A côté de cette pièce principale, il y avait d'autres œuvres exécutées également avec tout le soin possible, et qui attestaient le désir de l'orfèvre d'échapper au pastiche du style Empire, notamment une aiguière avec son plat d'argent et un bas-relief figurant *la Cène* d'après la fresque de Léonard de Vinci, dont Lafitte avait fourni le dessin. Un ciseleur, alors en grande réputation, Soyer, s'était chargé du travail. Cahier obtint une médaille d'or.

Enfin, un orfèvre qui allait bientôt monter au premier rang, Fauconnier, artiste des plus intéressants, et l'une des figures les plus sympathiques parmi les chefs d'industrie de cette époque, indiquait par quel effort d'originalité il prétendait ouvrir des voies naturelles à la profession qu'il exerçait avec une ardeur aussi désintéressée que passionnée. Fauconnier était fils d'un pauvre orfèvre de Longwy en Lorraine. Il était venu fort jeune à Paris pour se perfectionner dans son état, et avait débuté comme ouvrier chez Odiot, où il était devenu assez promptement chef d'atelier. Puis, s'étant marié, il s'était établi grâce à l'appui de son patron qui l'avait en grande affection (1).

---

(1) Fauconnier demeurait en 1811 rue du Bac, n° 58, comme successeur de la veuve Gaultier. En 1813, son adresse était rue Saint-Dominique, n° 39 ; nous le retrouvons cependant encore rue du Bac, 58, passage Sainte-Marie, dans les *Annuaires de l'Industrie* de 1821.



Grande fontaine décorative avec sucriers et cuillers.

(Œuvre de Ch. Cahier.)

Bien qu'il ne fût ni dessinateur, ni sculpteur, il possédait au plus rare degré l'intelligence de son métier, et était orfèvre jusqu'au bout des ongles. Pas une pièce ne sortait de ses mains qu'elle n'eût reçu un cachet particulier d'exécution excellente. Il savait « faire parler le métal », et ce don, cette qualité qu'on ne possédait plus guère de son temps, il sentait confusément qu'il était difficile de les faire valoir avec les formes plus ou moins rigides qui étaient à la mode. C'est pourquoi il rêvait d'une orfèvrerie mouvementée et pittoresque. La protection de la duchesse de Berry devait lui permettre de réaliser son rêve; cette duchesse, voulant faire un présent au peintre Girodet, chargea l'orfèvre d'exécuter un vase d'argent sur la panse duquel il s'agissait de reproduire en bas-relief divers tableaux de l'artiste, c'était la première commande importante faite à l'élève d'Odiot. La manière dont il s'en acquitta lui valut tous les suffrages, et bientôt la Cour le chargea d'exécuter un grand vase d'un mètre de haut qui devait être offert au Sultan. Nous retrouverons Fauconnier à l'Exposition de 1823, avec une belle variété d'objets dans lesquels son imagination s'était donné carrière.

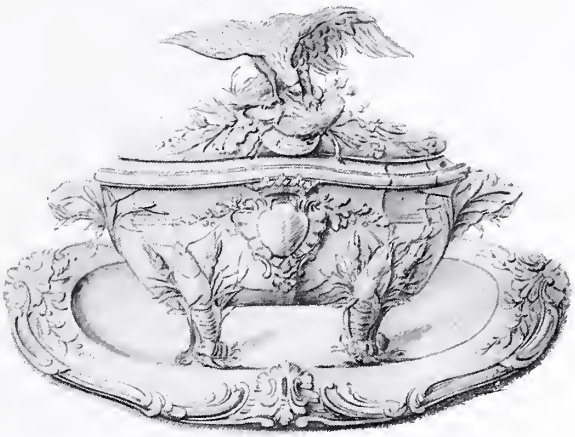
Une remarque qui a son intérêt à propos de cette exposition de l'industrie de 1819, c'est la préoccupation du gouvernement de rechercher et de signaler les collaborateurs inconnus des ouvrages exposés par les fabricants. Une circulaire du Ministre de l'Intérieur appelait, en effet, dans les termes suivants l'attention des préfets sur les mérites des modestes artisans qu'on risquait trop souvent de laisser dans l'ombre : « Faites-vous rendre compte des découvertes qui pourraient » avoir amené, depuis dix ans, une amélioration notable dans une branche quel- » conque de l'industrie manufacturière de votre département, et signalez-moi les » savants, les artistes, les ouvriers auxquels on en est redevable. Un mécanicien, » un simple contremaître, ou même un ouvrier doué d'un esprit observateur, ont » quelquefois, par d'heureuses découvertes, élevé tout à coup des manufactures » au plus haut degré de prospérité. Ces hommes industrieux cherchent rarement » la fortune; ils s'oublient eux-mêmes et ne songent qu'aux progrès de l'industrie. » Le plus modique salaire est, pour l'ordinaire, tout le prix qu'ils recueillent de » leurs importants travaux. Ce sont ces artistes, que le roi a voulu honorer par » son ordonnance du 9 avril dernier... » La date de ces recommandations et de cette sollicitude explique la recherche de popularité qui animait le gouvernement de la Restauration. Elles étaient, il est vrai, dictées par les meilleurs sentiments d'humanité et de justice. Mais il faut reconnaître aussi qu'elles mirent dès lors les jurys des Expositions aux prises avec une difficulté qui parut jusqu'à ces dernières années presque insoluble, et qui n'est pas encore complètement tranchée à l'heure présente, difficulté qui découle naturellement des conditions nouvelles faites à l'industrie depuis la Révolution. L'embarras du jury de 1819 fut extrême, et le comte de Laborde en a traduit les perplexités avec sa verve habituelle dans les lignes suivantes : « Vous récompensez les produits de l'établissement dans son

» chef; si vous allez plus loin, si vous faites dans le succès la part de l'artiste, du » contremaître, de l'ouvrier, qui empêchera le souffleur de la forge, ou le portier, » qui tire complaisamment le cordon, de réclamer leur part de récompense? » Voyez quel désordre dans la hiérarchie, quelle atteinte à la subordination, quel » appel jeté à toutes les prétentions. Où trouver un jury qui se croira assez éclairé » sur les mérites, en quelque sorte secrets de la fabrication, pour procéder à » cette répartition? Vous en remettez-vous au chef de l'établissement? Dans » quelle position le placerez-vous vis-à-vis de ses ouvriers? La famille industrielle » est-elle donc déjà si unie qu'une nouvelle cause de discorde, jetée au milieu » d'elle, soit bien utile? Voilà tout ce qui se disait avec raison en 1819, tout ce » qu'on répéta moins bruyamment en 1823 et 1827... Mais l'intervention de l'art » dans l'industrie prit, à partir de cette époque, une proportion telle que tous les » esprits pratiques convinrent que, dans une certaine mesure *et dans des cas* » *exceptionnels*, l'artiste avait sa valeur propre et son mérite à part, dignes d'être » récompensés en dehors et à côté du fabricant qui, selon lui, l'exploitait (1). » L'orfèvrerie étant, de toutes les industries, celle qui a le plus souvent recours au talent des artistes, celle qui devait être la plus intéressée dans ce problème qui se posait déjà à ce moment, je n'ai pas à en parler davantage ici, mais je devais le signaler, car il a eu sa répercussion sur l'histoire de notre profession pendant tout un siècle; je me bornerai à une simple réflexion : l'Etat avait su nettement apercevoir au début les deux tendances contraires qui s'affirmaient : d'une part l'art porté par l'accroissement des acquéreurs d'objets de luxe à se faire industriel, d'autre part l'industrie poussée par les progrès de la fabrication et les goûts du public à se faire artiste. Pourquoi, alors, l'Etat s'opposa-t-il si fâcheusement à la fusion de l'art et de l'industrie qui devait fatalement se faire tout au moins dans les expositions? Aux artistes, il défendit de se faire industriels, aux industriels il ne sut aucun gré de se faire artistes, et, accumulant les contradictions, tandis que le jury de l'industrie marchait dans la voie du progrès en ouvrant les bras aux artistes, l'Etat et le jury des beaux-arts, son interprète, acceptant les limites créées par des vanités aveugles, proscrivaient impitoyablement les artistes qui avaient eu le malheur de passer pour un jour, pour une œuvre seulement, dans le camp de l'industrie. Une fois cette limite franchie, l'artiste était marqué d'une tache indélébile, c'était un *artiste industriel*, et l'entrée du salon du Louvre, des galeries du Luxembourg, aussi bien que du bureau des commandes faites par l'Etat, lui était à tout jamais interdite (2). Voilà ce que firent le gouvernement de la Restauration et tous ceux qui le suivirent jusqu'au seuil du vingtième siècle. Si les progrès des Arts décoratifs, et, en premier lieu, de l'orfèvrerie, ont été

(1) Comte de Laborde, *Rapport sur les beaux-arts en* 1851, page 232.
(2) Comte de Laborde, *Rapport sur les beaux-arts en* 1851, page 230.

lents, après les désastres et la Révolution, la cause principale en est peut-être là.

Le 25 août 1823 fut ouverte une nouvelle Exposition de l'Industrie : c'était la deuxième du règne de Louis XVIII. Elle comprenait 1648 exposants, et seulement 7 orfèvres parmi lesquels on comptait Odiot, Cahier, Fauconnier, Lebrun. On admira beaucoup une psyché de toilette en or et en argent qu'Odiot avait fabriquée avec le souci visible de sortir du style Empire, et dont l'ornementation attestait une recherche d'élégance presque souriante. Par un piquant contraste, le même orfèvre montra des couvre-plats de pur style Louis XV, qu'il avait faits d'après des modèles anciens pour appareiller certaines pièces de l'argenterie du duc de Penthièvre.



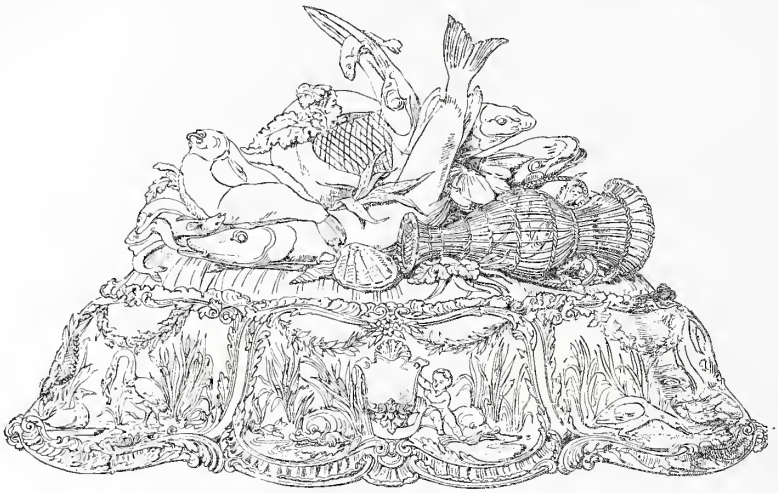
Service du duc de Penthièvre.
Soupière aux écrevisses faite au dix-huitième siècle.
(*Collection de la Maison Odiot.*)

Nous avons retrouvé dans les archives de la maison Odiot, qui a bien voulu les mettre à notre disposition, deux des pièces du service du duc de Penthièvre exécutées par Claude Odiot, ainsi qu'un dessin d'origine d'une pièce exécutée sous Louis XV par un des orfèvres célèbres de cette époque. C'était une soupière à griffes d'écrevisses, avec un couvercle surmonté d'un groupe représentant un oiseau de proie tenant un perdreau dans ses serres et posé sur une terrasse formée de feuilles de chêne et d'épis de blé.

Le couvre-plat d'Odiot avait la forme d'une cloche à quatre lobes encadrant, dans des rinceaux Louis XV, des panneaux en bas-relief représentant des canards et des mouettes pêchant au bord de l'eau. Le dôme est surmonté d'un groupe important de poissons d'eau douce et d'eau de mer, avec des engins de pêche et des herbes marines. Le grouillement des poissons, les enlacements ingénieux des filets et des nasses en osier, en font une œuvre de sculpture plus qu'un travail

d'orfèvre, mais quel effet amusant devait produire sur les convives une pièce aussi monumentale.

La seconde pièce était un réchaud surmonté d'une cloche ronde, les griffes formées par des pieds de céleri dont les branches s'enlacent deux à deux pour



Service du duc de Penthièvre, œuvre de Cl. Odiot.
1. Cloche ovale surmontée d'un groupe de poissons.
2. Cloche ronde avec bas-reliefs sur un réchaud.
(*Collections de la Maison Odiot.*)

former les anses. La cloche est ronde, ayant la même ordonnance que la cloche ovale, des panneaux avec des bas-reliefs de pêche, et le dôme orné d'un groupe de poissons et de légumes.

L'interprétation du style du dix-huitième siècle était parfaite, et Odiot, en s'inspirant des modèles de Penthièvre qu'il avait sous les yeux, avait trouvé le moyen de faire une œuvre personnelle qu'on pouvait confondre avec les ori-

ginaux. Il obtint un troisième rappel de la médaille d'or. Ce fut la dernière Exposition où il parut, car il se retira des affaires quatre ans après, en 1827, et laissa sa maison à son fils Charles Odiot. Il vécut encore de longues années, jouissant de sa renommée universelle et d'une considération qui allait autant à l'orfèvre éminent qu'il avait été qu'à l'homme privé dont on honorait le caractère et les vertus. Il mourut en 1850, à quatre-vingt-sept ans.

Carte d'adresse de Ch. Cahier, en 1819.
(*Collection Henri Vever.*)

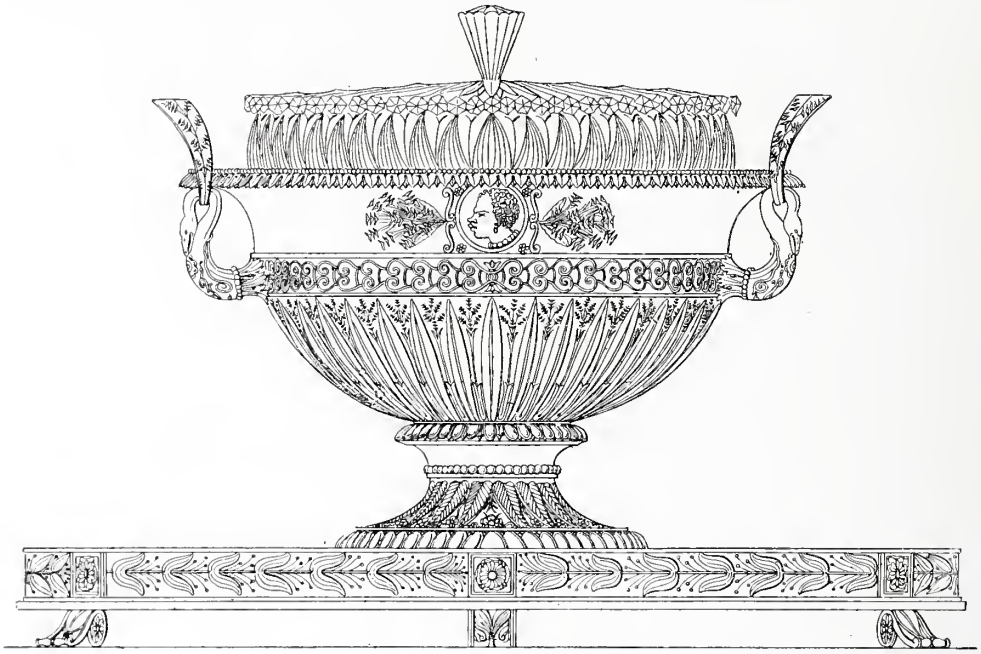
Cahier obtint lui aussi un rappel de médaille d'or. Nommé orfèvre du Roi, il avait exposé en 1819 des ouvrages considérables par leur importance et leur travail. Une carte d'adresse de Charles Cahier, qui date de cette époque et que nous avons trouvée dans la collection de M. Henri Vever, mentionne son nouveau titre et ses récompenses à l'Exposition de 1819.

Nous avons donné plus haut la description d'une immense fontaine à thé en forme de vase avec tous les accessoires du service portés sur des plateaux ornés de figures de génies et de femmes ailés, qui lui avaient valu la plus haute récompense.

Charles Cahier, qui avait débuté sous l'Empire, avait exécuté, en 1806, un grand reliquaire en cuivre doré destiné à renfermer la couronne d'épines qui avait été restituée à Notre-Dame de Paris, par ordre de Napoléon Ier. Le Trésor de la Cathédrale possédait également un certain nombre de pièces de cet orfèvre, telles qu'un soleil d'argent, un calice en vermeil, un ciboire, deux burettes, une aiguière avec son bassin, également en vermeil. Cahier faisait avant tout de l'orfèvrerie religieuse; aussi devint-il l'homme de la situation, l'artiste le plus auto-

risé, auquel on allait confier, sous la Restauration, le soin de refaire les vases sacrés des églises, honteuses de leur pauvreté. Cahier fit paraître alors beaucoup de zèle et d'activité (1).

Parmi de nombreuses pièces d'orfèvrerie d'usage qu'il avait exposées, on remarquait également un grand bol monté sur son plateau de forme ovale. Une tendance nouvelle de décoration avait frappé ses contemporains, et nous en trouvons la trace dans une description de l'époque : « Cette pièce capitale est » d'un très beau contour; ses ornements bien disposés et d'un grand intérêt » ont le mérite rare d'être neufs sans cesser d'être de bon goût. Ils sont une » nouvelle preuve que les artistes s'abusent, lorsqu'ils croient ne pouvoir rien



Soupière sur plateau.
(*Œuvre de Ch. Cahier.*)

» trouver de mieux ni même de comparable aux motifs qu'ils ont pris en » affection et qu'ils ne se lassent pas de reproduire. La *Nature* est une mine » féconde qu'ils n'exploitent pas assez; en la consultant davantage, ils éten- » draient les limites dans lesquelles ils se tiennent continuellement. Le règne » végétal surtout leur offrirait des motifs susceptibles de produire le plus grand » effet, et qui, en les affranchissant de la routine qui les maîtrise, donneraient » à leurs productions ce caractère d'originalité qui leur manque trop sou- » vent. » C'étaient là de bons conseils, mais qui ne furent guère suivis, et nous attendrons jusqu'à la fin du siècle pour les voir pris en considération.

(1) Paul Mantz, *Recherches sur l'Orfèvrerie française*, Gazette des Beaux-Arts, tome XIV, page 411.

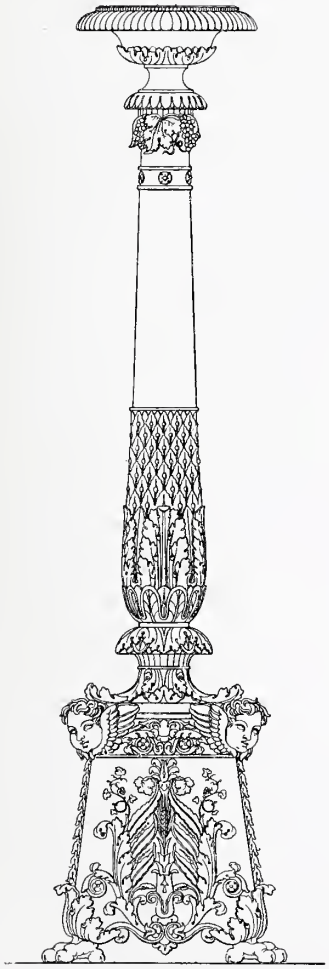
A l'Exposition de 1823, il exposait des pièces importantes : une aiguière pour le service de l'Eglise et un grand plat d'argent ornés de bas-reliefs traités avec un talent supérieur. Lafitte en avait fourni les dessins, et Soyer, ciseleur très habile, l'avait aidé de son talent; nous donnons dans la même planche un chandelier d'autel, et une aiguière à bas-relief représentant l'ivresse de Noé.

Dans la planche 135, nous donnons également deux crosses d'évêques et une aiguière avec son plateau, deux burettes et une sonnette exécutées sur les dessins de Charles Normand, architecte, mais dont le caractère ne s'éloigne pas de l'école de Percier.

« L'année suivante, l'artiste se vit chargé, en qualité d'orfèvre du Roi, d'un travail d'un genre particulier.

« Lorsque le Gouvernement fit transférer à Saint-Denis diverses reliques royales, l'ongle du pouce de Louis XIV, un ongle de pied de Henri IV, une touffe de cheveux de Marie de Médicis, ce fut Cahier qui exécuta les trois coffrets en vermeil pour renfermer ces restes vénérés. Bientôt après, Louis XVIII étant mort, ce fut encore Cahier qui fut chargé d'exécuter les plaques en vermeil qui furent posées sur son cercueil, de même que la boîte où l'on avait placé le cœur et les entrailles du Roi. Il eut à s'occuper ensuite de l'exécution des vases qui servirent au Sacre de Charles X, dont il demanda les dessins à Laffitte, son inspirateur ordinaire. Ces œuvres sont encore conservées dans la cathédrale de Reims ; nous en donnons la reproduction

Aiguière.
(*Œuvre de Ch. Cahier.*)



Candélabre d'autel.
(*Œuvre de Ch. Cahier.*)

à la page 143 : le calice, l'aiguière et les plateaux des offrandes, la Sainte-Ampoule ainsi que la châsse destinée à la recevoir (1). »

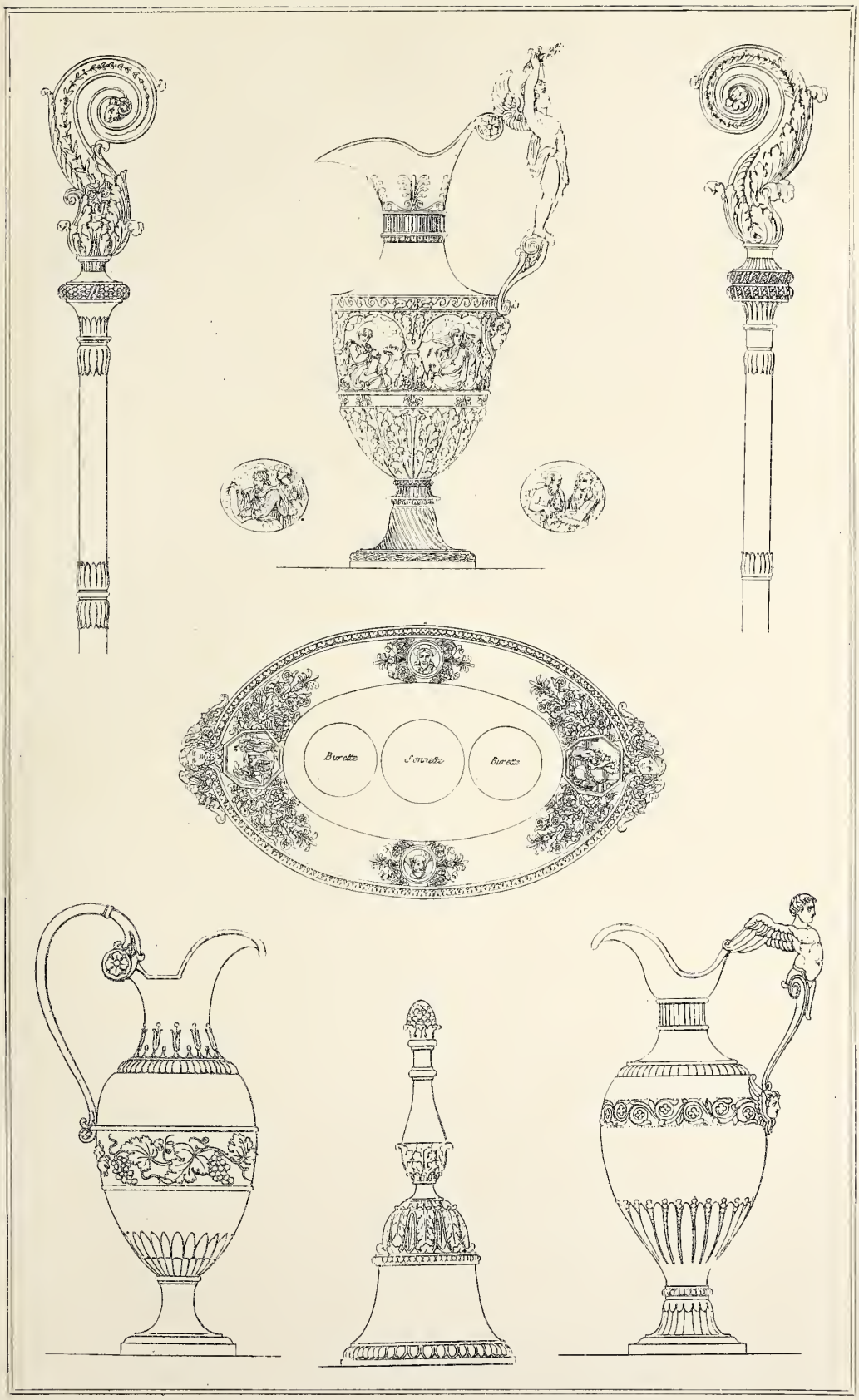
Son exposition, très remarquable, lui valut les éloges du Jury et un rappel de médaille d'or.

Cahier exposa encore en 1827, et se tint toujours au premier rang. Sa maison était ancienne. Il figurait déjà dans l' « Azur » de 1811 sous la rubrique d'Eglisier et demeurait quai des Orfèvres, 58. Nous avons dit plus haut qu'il avait acheté en 1819 le fonds de Biennais et continuait le genre de fabrication de son prédécesseur, s'inspirant encore des imitations de l'antique, mais cherchant à donner à ses souvenirs classiques plus de liberté et d'originalité. Dans cette voie, il était poussé par son frère, le Père Cahier, archéologue distingué qui ne tarda pas à l'entraîner dans l'étude des types anciens de l'orfèvrerie gothique; mais, malgré ses efforts, il ne réussit pas à faire fortune, et il dut fermer ses ateliers pour entrer dans la maison alors toute nouvelle de Poussielgue-Rusand qui devait donner plus tard une si belle impulsion à l'orfèvrerie religieuse en s'entourant des hommes les plus remarquables de son époque, les architectes Viollet le Duc, Questel, Bœeswilwald père, Constant Dufeu, etc..., qui restauraient les cathédrales, et lui faisaient exécuter des travaux importants.

Mais le grand succès de l'Exposition de 1823 fut pour Fauconnier qui, entre autres pièces extrêmement intéressantes, présenta une aiguière destinée au baptême du duc de Bordeaux ainsi que divers vases et une fontaine à thé.

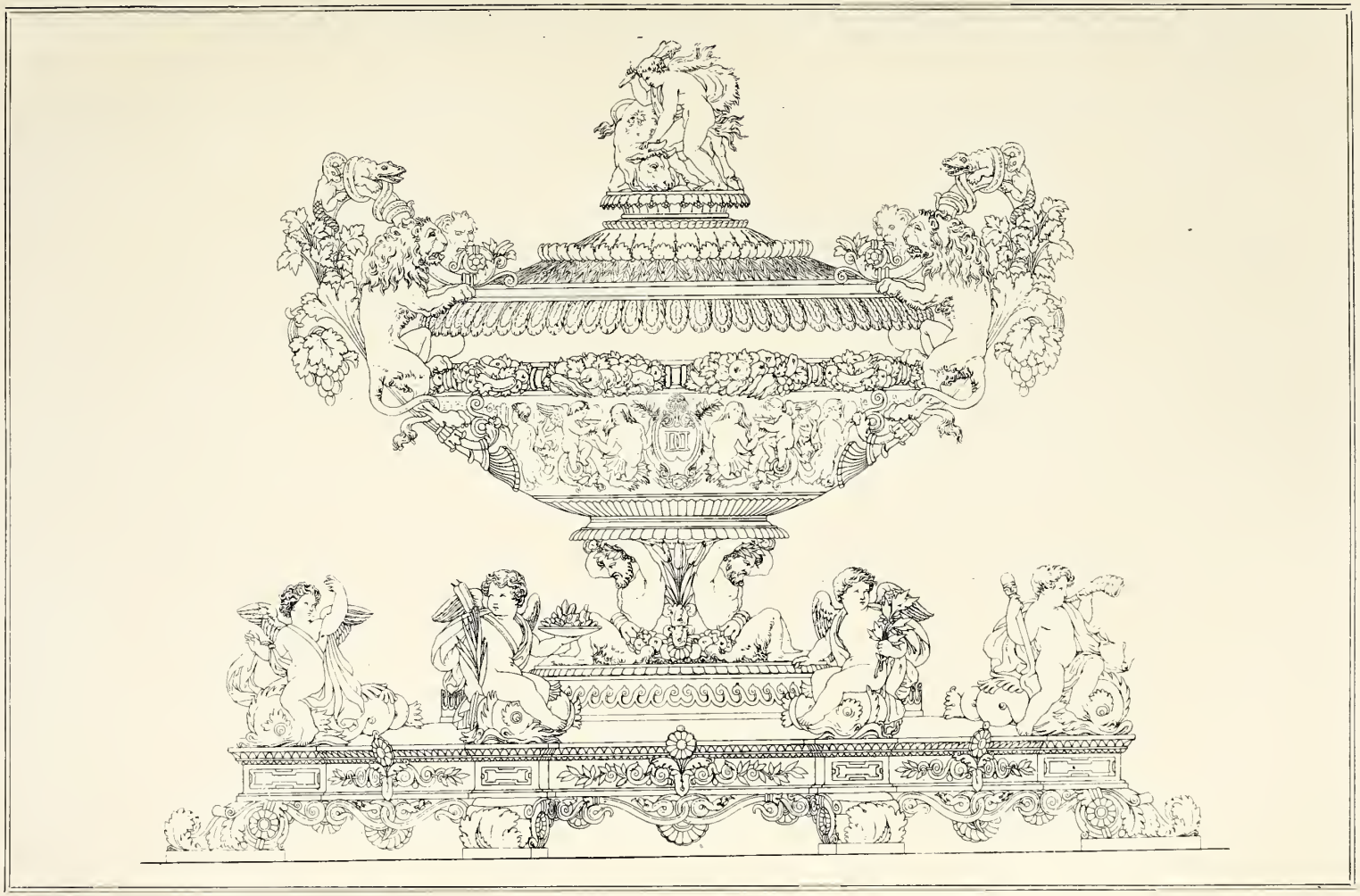
Fauconnier, qui obtint une médaille d'or en 1823, ne reparut plus aux Expositions. Ce n'était pas lassitude de sa part ni défaut d'activité. Bien au contraire, il continuait la lutte avec énergie, et produisait patiemment, en artiste d'une conscience à toute épreuve, des ouvrages dont aucun motif mercantile n'aurait pu lui faire hâter l'exécution qu'il voulait jusqu'au bout parachever, sans penser une minute à établir la balance entre les frais et le bénéfice. Nature enthousiaste et véritablement artiste, dit M. Ferd. de Lasteyrie (2), le brave Fauconnier n'épargnait rien pour la perfection de ses œuvres. Malheureusement, il était plus riche de talent que d'argent, et c'était en outre un très mauvais calculateur; si bien qu'il trouva moyen de perdre 10000 francs sur la commande d'un vase qu'on devait offrir au Sultan. On chercha à l'en dédommager par celle d'un service de table pour la famille royale, mais cela ne suffit pas à le remettre à flot. Ses affaires, mal gérées, allaient de mal en pis; si bien que le jour vint où le pauvre grand orfèvre se vit exproprié de tout son matériel. Heureusement qu'alors, il y avait encore en France quelques vrais grands seigneurs. Le duc de Montmorency, digne héritier d'un illustre nom qui devait s'éteindre avec lui, fit secrètement ra-

(1) Paul Mantz, *Recherches sur l'Orfèvrerie française*. Gazette des Beaux-Arts, tome XIV. page 412.
(2) Ferdinand de Lasteyrie, *Histoire de l'Orfèvrerie*, 1877. 1 vol. in-18, page 303.



Orfèvrerie d'église. — Crosses. — Aiguière. — Burettes et plateau.

(*Œuvres de Ch. Cahier.*)



Soupière décorative sur plateau.

(*Composition de Chenavard, exécutée par Fanconnier.*)

cheter le matériel vendu aux enchères, pour le rendre à celui qui en savait faire un si bon usage.

Il eut pour collaborateurs intermittents le sculpteur Chaponnière, mort trop jeune, l'ornemaniste Chenavard, l'architecte Ganneron, et Tamisier, un des ciseleurs les plus habiles de cette époque où la ciselure était encore si mal comprise. Le sculpteur Barye, qui entrait chez lui au sortir du régiment en 1821, fit une soixantaine de modèles d'animaux qu'il ne signait pas, et que Tamisier ciselait. Fauconnier, qui les exposait en 1823, ne les signa pas non plus, et le rapporteur du Jury, dans un rapport en quatre lignes, lui décernait une médaille d'or (1).

Il avait demandé également à Barye son concours pour le grand vase qu'on devait offrir au Sultan, dans la décoration duquel entraient plusieurs figures de lions.

Il s'était adressé à Chenavard pour la composition d'une soupière qu'il destinait à l'Exposition. Le dessin nous en a été conservé dans un recueil de décoration publié en 1833. C'était déjà l'influence du romantisme qui se faisait sentir, et Chenavard, dont l'imagination exubérante ne s'arrêtait pas devant les nécessités de la fabrication ni le prix de l'exécution, avait entassé dans cette composition assez de figures et assez d'ornements pour former dix groupes et autant de pièces différentes.

Le duc de Luynes, dans son substantiel rapport de 1851, a parlé de Fauconnier sur un ton en quelque sorte attendri, et a cité avec admiration quelques-unes de ses pièces, telles qu'une fontaine à thé, un huilier dans le style de Percier et de Fontaine, qui malgré « leur peu d'importance matérielle sont considérées comme ce que l'on a fait de plus parfait dans ce genre ». Il déclare que le service qu'il fit pour le duc d'Angoulême, « simple d'ornements et de composition, était d'une exquise pureté de forme et de profils » (2).

Faisons la part des choses. Il est entendu que les éloges donnés par les rapporteurs d'exposition à leurs contemporains ont besoin d'une mise au point spéciale pour s'accorder avec nos propres points de vue, après cent ans de distance. Il n'en est pas moins certain que Fauconnier, orfèvre d'élite sous la Restauration, exerça sur son art une influence des plus heureuses. Il résista de toutes ses forces contre l'invasion des modes anglaises qui sévissaient alors en France, et c'est lui qui créa les premières pièces de style Renaissance que le mouvement romantique inspira. Il a tracé la voie où s'engagèrent après lui Wagner et Froment-Meurice. Il avait formé d'excellents ciseleurs, outre Tamisier

---

(1) « M. Fauconnier, à Paris, rue du Bac, n° 58, a exposé une belle aiguière qui a servi pour le baptême du duc de Bordeaux, et trois vases dont un forme une fontaine à thé. Cet artiste s'occupa avec succès du perfectionnement de son art : on lui doit une collection de bons modèles pour l'imitation de divers animaux. Le Jury lui décerna une médaille d'or. » Exposition de 1823 ; Rapporteur : Vte Héricart de Thury.

(2) Duc de Luynes, *Rapport sur les métaux précieux en* 1851, page 61.

que nous avons cité plus haut. Fauconnier s'était adjoint Mulleret, puis Wechte qui devait devenir une des gloires de l'orfèvrerie française. Il eut pour élèves et uniques héritiers, ses neveux Joseph et Auguste Fannière qui, durant cinquante ans, devaient faire taut d'honneur à ses leçons, et prendre rang parmi les premiers orfèvres de notre temps. Les services rendus par un tel homme à notre profession ne doivent pas être oubliés.

Le dernier grand ouvrage de Fauconnier est un vase monumental, en argent doré, haut de quatre pieds, qui fut offert par souscription au général La Fayette. La forme rappelle une amphore antique montée sur un piédestal qui est orné de bas-reliefs figurant la Fédération de 1790, et qui est flanqué de quatre figures allégoriques : la Liberté et la Loi, la Force et la Justice. Sur la panse du vase, une inscription votive « La France à La Fayette » est soutenue par deux génies ailés ; le col est entouré d'une couronne civique, et le culot décoré de feuilles et de fleurs empruntées à la flore du Nouveau Monde. Cette œuvre importante acheva d'épuiser les ressources du malheureux orfèvre. Vainement, Madame Adélaïde, pour lui venir en aide, lui avait donné un atelier dans un de ses hôtels ; il mourut quelques années après dans une telle indigence qu'il ne laissa pas, a-t-on dit, de quoi payer ses funérailles.

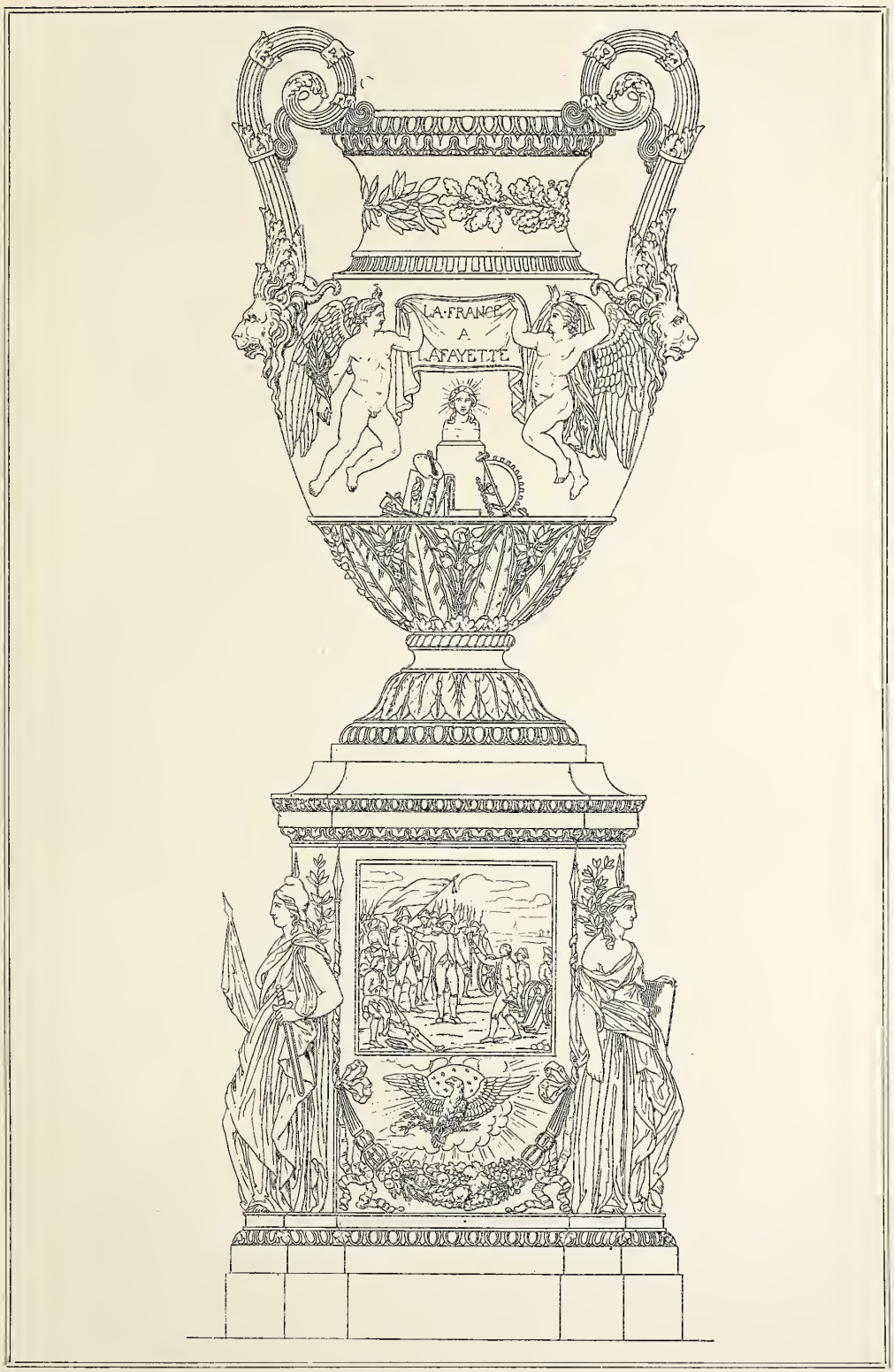
Le roi Charles X, en succédant à Louis XVIII (septembre 1824), parut vouloir réagir contre les habitudes misanthropiques et l'austérité muette de la cour. Il aimait les fêtes, le bruit, le clinquant. Il ordonna que la cérémonie de son sacre fût magnifique, et, à cette occasion, les orfèvres eurent à satisfaire à quantité de commandes. Ce fut Cahier, fournisseur attitré de la grande clientèle religieuse, qui fut chargé d'exécuter, sur les dessins de Lafitte, nous l'avons dit plus haut, le calice, les burettes, l'aiguière et l'ostensoir, ornés d'émaux de Sèvres, ainsi que la Sainte-Ampoule et son reliquaire qui figurèrent aux solennités de Reims (1). Ces objets, qui sont restés au Trésor de la Cathédrale, donnent mieux que n'importe quelle description l'idée du caractère théâtral de ce genre d'orfèvrerie à cette époque.

Le héraut d'armes qui figurait dans le cortège, portant les présents offerts par le roi, tenait une aiguière de vermeil qui était l'œuvre de Cahier; nous donnons la reproduction d'une gravure du temps qui reproduit cette aiguière et atteste en même temps les splendeurs de cette cérémonie.

Le livre qui devait redire l'extraordinaire munificence déployée par Hittorff

---

(1) *La Sainte Ampoule.* — Vase sacré, contenant l'huile qui servait au sacre des rois de France. Suivant une tradition, dont Hincmar, archevêque de Reims, parla le premier au neuvième siècle, elle fut apportée du ciel par une colombe, à la prière de saint Rémi, lors du baptême de Clovis, en 496. Son baume servit au sacre de nos rois jusqu'à la Révolution. En 1793, le représentant du peuple, Rhul, la brisa à coups de marteau sur la place publique de Reims. Une parcelle du baume qu'elle contenait avait été dérobée par l'abbé Seraine, curé de Saint-Rémi : elle servit au sacre de Charles X, en 1825, après avoir été enfermée dans une nouvelle ampoule enrichie de pierreries, que l'on conserve encore à Reims. (A, *Dictionnaire* de Larousse.)



Grand vase offert à La Fayette.

(*Œuvre de Fauconnier.*)

Aiguière et plateau pour les offrandes. (Cliché E. Rothier.)
Calice et châsse dite Sainte-Ampoule.
Œuvres de Ch. Cahier.

(*Trésor de la Cathédrale de Reims.*)

dans la décoration de la cathédrale de Reims, dans la salle du banquet, accommodée à la gothique, avec ses dorures, ses lustres, ses tableaux des Rois de France, ne fut jamais achevé. Commencé par Hittorff, gravé lentement par Henri-quel Dupont, qui avait été chargé de ce travail et n'en avait gravé que quelques planches, l'ouvrage n'était pas terminé à la Révolution de 1830. L'exemplaire inachevé existe au cabinet des Estampes. Il est curieux à consulter. Nous y avons trouvé la salle du Banquet, rappelant l'ordonnance des grands couverts d'autrefois. Le roi et les princes du sang sur une table surélevée dans le fond de la salle. En dessous, les cardinaux, les évêques, les représentants de l'armée et de la magistrature étaient assis sur des tables en contrebas. La Cour assistait au banquet dans une tribune. Le moment choisi par l'artiste est celui où l'archevêque de Reims, debout, récite le *Benedicite*. La table est décorée de surtouts en colonnades et d'argenterie surannée ; mais le cérémonial est celui de la Cour du Grand Roi. Les officiers de bouche sont là, rangés derrière la Cour, celui-ci offrant un plat, tel autre goûtant les vins, tel autre passant le café. On avait plaisir à revenir aux anciens errements.

Mais ce qui doit être particulièrement signalé à cette cérémonie du sacre, et ce qui marque véritablement une date dans l'histoire des arts industriels de cette période, c'est la décoration genre gothique adoptée par l'architecte Hittorff pour l'intérieur de l'église. Déjà, quelques mois auparavant, à l'occasion du baptême du duc de Bordeaux, et dans le développement d'allégresse auquel donna lieu cet événement, Hittorff et Lecomte avaient imaginé d'envelopper l'église Notre-Dame de Paris d'un vaste décor plus ou moins amphigourique, emprunté à notre antique architecture nationale, c'est-à-dire au gothique. C'était un gothique d'image d'Epinal, un gothique invraisemblable et puérilement travesti. L'idée de cette tente ogivale en avant du portail, les draperies lourdes cachant les sveltes piliers de l'église, les lampadaires, les écussons, travestissant les nobles architectures de la cathédrale, nous apparaissent aujourd'hui presque ridicules. Mais l'idée d'Hittorff eut du succès, et dans l'absence totale de direction dont l'art souffrait alors, dans l'incertitude navrante de la voie à suivre où se trouvaient les décorateurs, elle fut saluée comme un symptôme et comme l'avènement de l'orientation nouvelle qui répondait à un intense mouvement d'opinion. N'était-ce pas le moment où la lecture du *Génie du Christianisme*, de Chateaubriand, avait remué toutes les âmes, où les romans de Walter Scott, les drames de Schiller et de Gœthe, les poésies de Byron, ramenaient l'attention passionnée du public sur le moyen âge, et où commençait à s'épanouir cette littérature dite *romantique*, qui allait animer de sa flamme toute une génération de puissants esprits?

La Restauration, par une réaction logique et naturelle, repoussait l'art que l'Empire avait rendu populaire sous l'autorité d'un César qui disciplinait si bien son entourage. Après avoir été solennel et auguste, on le voulait sentimental et

pittoresque. Ce besoin de nouveau, cette aspiration vers la poésie eurent une influence considérable sur l'évolution du goût et firent rejeter les pastiches de l'antiquité dont on avait assez; on se passionna pour le gothique et les monuments du moyen âge. Mais les novateurs ne s'apercevaient pas qu'ils ne faisaient que substituer une convention à une autre, oubliant que, pour renouveler un style, la véritable source toujours inépuisable où se sont inspirées les grandes époques de l'art : c'est la nature, et non la copie des œuvres passées qui peut les conduire à leur but.

Au sacre de Reims, la décoration de Hittorff n'eut déjà plus le même attrait de nouveauté. Victor Hugo était là, lui, le plus ardent chef de la jeune école, qui allait bientôt faire jouer *Hernani;* Lamartine et Nodier, et Chateaubriand lui-même s'y trouvaient aussi. Mais, ils ne goutèrent qu'à demi cette mascarade moyennageuse qui, pour eux, ne traduisait qu'en un décor trop grossier leurs rêves de poètes.

« J'aurais compris le sacre tout autrement, disait Chateaubriand à Victor Hugo; l'église nue, le roi à cheval, deux livres ouverts, la Charte et l'Evangile, la Religion rattachée à la Liberté; au lieu de cela, nous avons eu des tréteaux et une parade (1). »

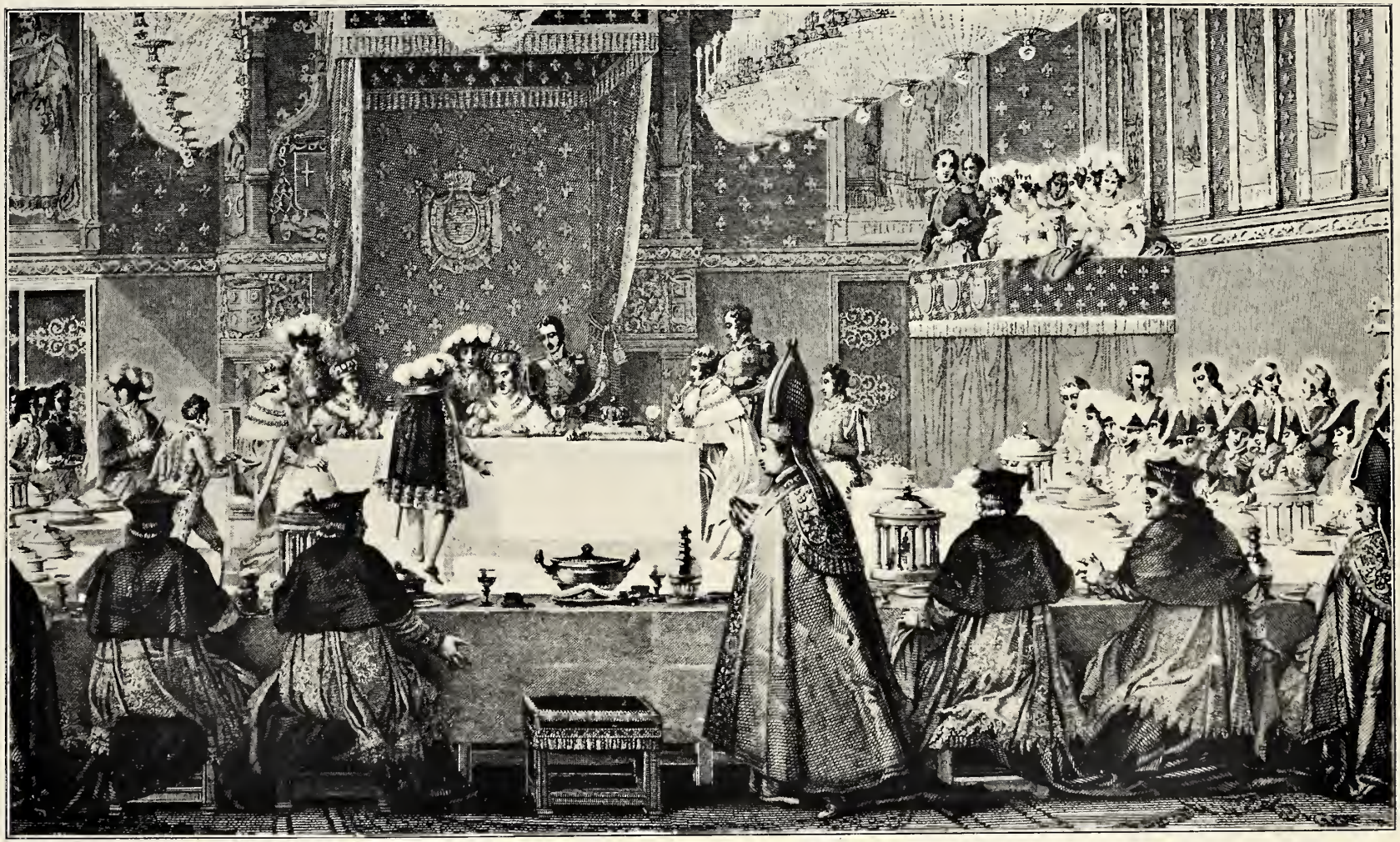
La parade continua à Paris, où les fêtes succédèrent aux fêtes. A l'Hôtel de Ville il y eut bal et banquet, où figura le fameux service de Sèvres d'un million. Puis, ce fut au Ministère de la Guerre, où le marquis de Clermont-Tonnerre donna une réjouissance militaire d'un luxe qui rappelait celui de l'Empire. Au Ministère de l'Intérieur, l'architecte Joly réalisa des féeries. Chez l'ambassadeur de Russie, au Ministère de la Marine, où la duchesse de Berry fit sensation, chez l'ambassadeur d'Angleterre, le duc de Northumberland, qui avait fait venir de Londres sa vaisselle d'argent et d'or estimée plus de trois millions, toute l'aristocratie se rua, rajeunie, folle d'enthousiasme et ivre de plaisirs.

Dans ce débordement de fêtes qui saluaient l'avènement du nouveau roi, les orfèvres eurent leur part d'effort et de profit. La mode voulait du style gothique; ils se mirent au gothique, au décor « *à la cathédrale* », aux interprétations les plus invraisemblables d'une époque et d'un art qu'on ne s'était pas encore donné la peine d'étudier et qu'on croyait naïvement faire revivre en les caricaturant. L'explosion fut trop exubérante. « A la simplicité monotone de la ligne droite, à l'imitation un peu froide de l'antique, on substitua la ligne brisée; à la maigreur des ornements, succédèrent des ornements à tout propos... Cette initiation avait été subite, cet engoûment trop rapide; le public admira tout sans se rendre compte de rien (2). » On fouilla le cabinet des estampes; les artistes se hâtèrent de copier

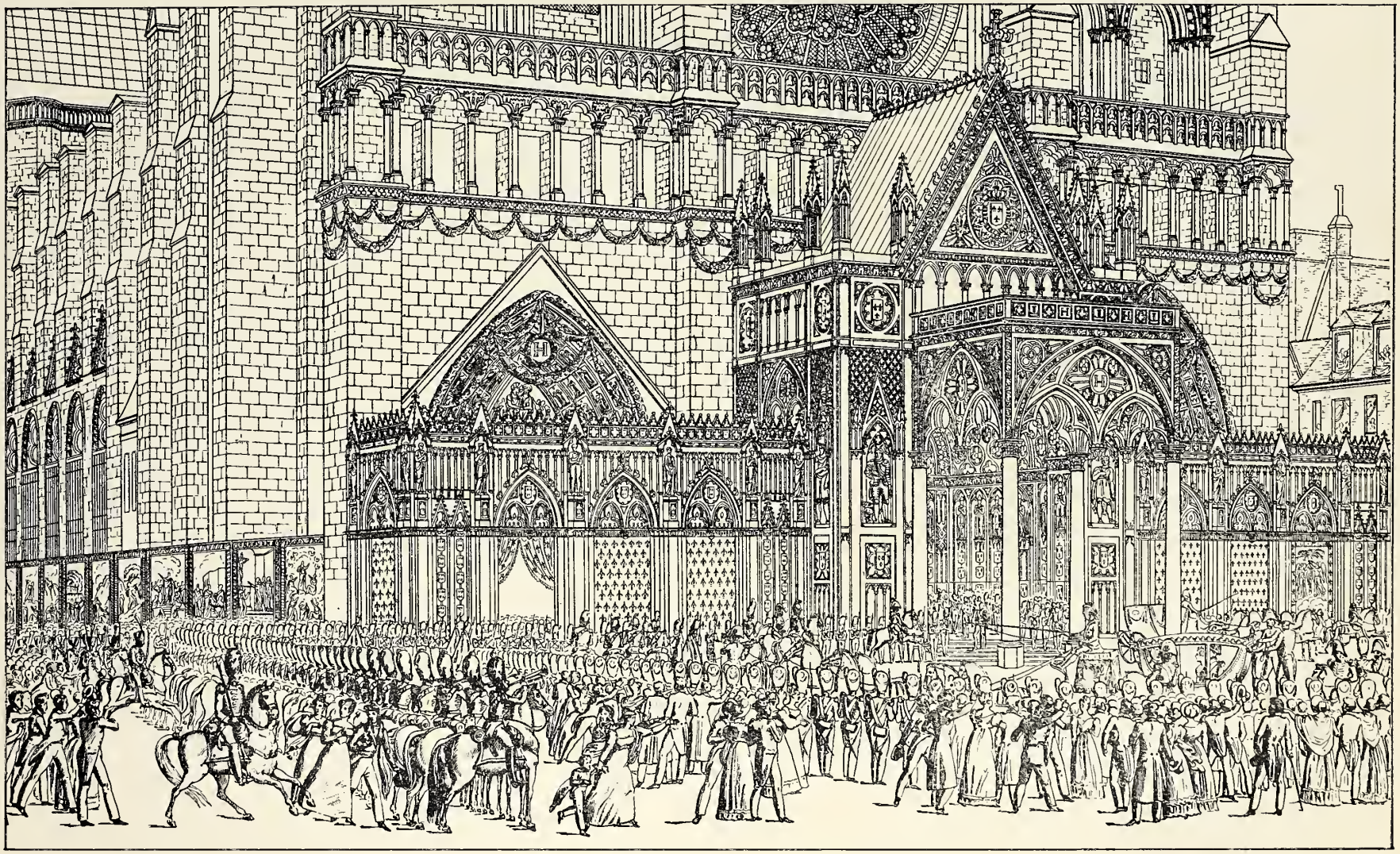
---

(1) *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie.* (Edit. Lacroix, 1868, tome II, p. 88.)
(2) Comte de Laborde, *Rapport sur les beaux-arts en* 1851, page 206.

Héraut portant des offrandes au sacre de Charles X.
(*Livre du Sacre. Cabinet des Estampes.*)



Banquet du Sacre de Charles X.
(*Livre du Sacre. Cabinet des Estampes.*)



Portail de Notre-Dame, décoration d'Hittorff.

(*Cabinet des Estampes.*)

les productions des divers âges. Un libraire avisé, Duchesne aîné, réunit dans de grands volumes toutes les estampes qui avaient servi aux fabricants des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. Outre les œuvres complètes de Marot, Lepautre, Berain, Meissonnier, il offrit aux artistes sept volumes pour l'orfèvrerie, sept pour la bijouterie, un pour la joaillerie, etc. Ces 3000 planches, contenant environ 12000 modèles variés, défrayèrent les industriels de modèles et d'idées. C'est avec ces documents, qui n'avaient pas été coordonnés par un artiste, que l'on contrefit le Vieux à tort et à travers. On amplifia, on réduisit les œuvres anciennes selon les nouvelles applications, sans se rendre compte des conditions primitives des modèles; on associa sans scrupule, on appliqua sans discernement, et de cette misérable cuisine ne purent sortir que les mélanges du plus mauvais goût (1).

L'éducation n'était pas faite. Les expositions rétrospectives n'avaient pas été inventées, et les artistes comme les industriels n'avaient pas suffisamment étudié, sur *les pièces mêmes* de l'époque dont ils voulaient s'inspirer, le caractère typique de leur conception et les qualités maîtresses de la main-d'œuvre que nous comprenons mieux et que nous admirons tant aujourd'hui. Nos contemporains, non pas mieux doués, mais mieux renseignés, ont réussi à faire des œuvres modernes que l'on confond avec les œuvres anciennes, tant elles ont la même saveur et la même maîtrise, si bien que l'industrie des truqueurs qui font du vieux-neuf a trouvé, dans cette éducation de l'œil et de la main d'ouvriers habiles, le moyen de tromper l'amateur le plus avisé.

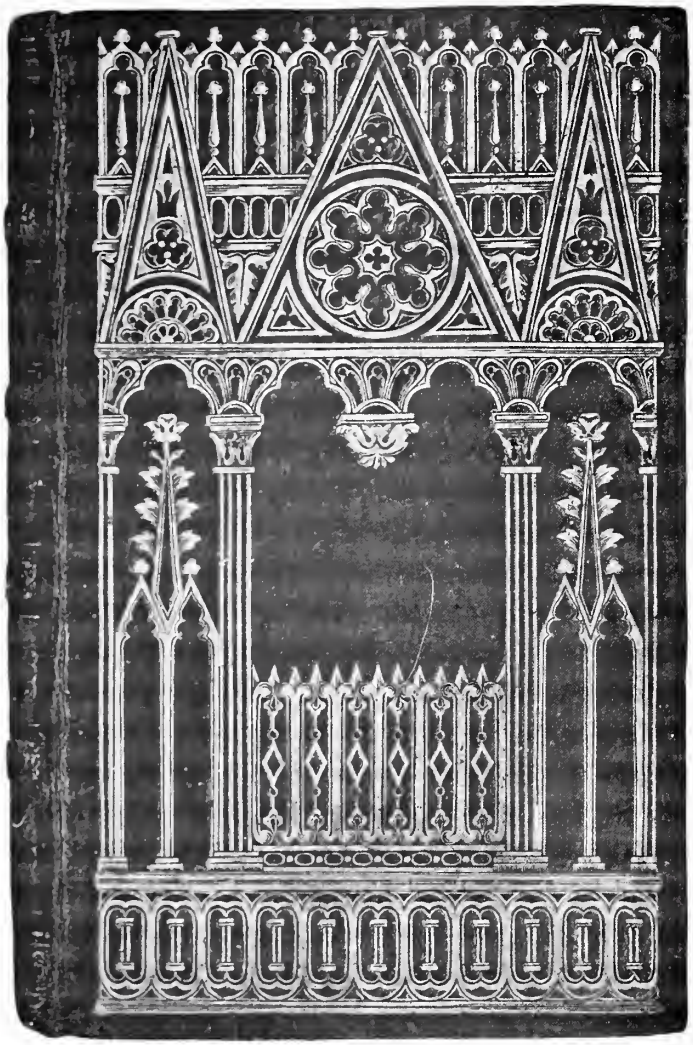
C'est le temps où la duchesse de Berry donnait son fameux bal travesti où elle paraissait en Marie Stuart, et dont tous les costumes avaient été dessinés par Eugène Lami, qui avait également fourni les modèles des bijoux, des dagues ou épées, et des moindres accessoires. C'est alors aussi que les riches financiers, comme James de Rothschild, pour son hôtel de la rue d'Artois, ou Barillon, pour son logis de la Chaussée d'Antin, commandaient des services de vermeil, des vases, des coupes en argent où, sous prétexte de ressusciter l'art du passé, étaient accumulées les décorations et les figures d'une invention échevelée. Le plus étrange — et ce qui fut heureux pour les industries françaises — c'est que l'engouement pour ce style pitoyable devint européen, des journaux de l'époque sont remplis d'avis tels que celui-ci que je relève au hasard, à la date de 1829 :

« Le roi d'Espagne, à l'occasion de son mariage, vient de faire faire à Paris un prie-Dieu de dix pieds de hauteur, *de forme gothique*, en acajou, orné de bronze, d'argent et de peintures sur porcelaine (2)...

---

(1) Comte de Laborde. *Rapport sur les beaux-arts en* 1851, page 205.
(2) *Journal de la Mode* (Paris, rue du Helder), livraisons d'octobre à décembre 1829, page 176.

M. Henri Béraldi, dans son remarquable ouvrage sur *la Reliure au dix-neuvième siècle* (1), a signalé les bizarres reliures d'orfèvrerie de style cathédrale faites à cette époque pour complaire aux grandes dames qui voulaient habiller leurs missels ou leurs « Heures de la Vierge » d'un vêtement de métal conforme au goût du jour, car les femmes de la Restauration ne furent pas les moins actives adeptes du mouvement romantique. Beaucoup avaient leur boudoir ou leur chambre à coucher meublés avec cette recherche sentimentale qui caractérise la tendance des esprits à cette date. Tout était mirage et illusion. Dans le moindre ornement, les imaginations surexcitées croyaient voir revivre les plus purs chefs-d'œuvre des époques d'enthousiasme. Il n'y a que la foi qui sauve, et, comme la science archéologique n'était point encore née, aucun critique malencontreux ne venait calmer ces admirations qui s'exaltaient à faux.



Reliure cathédrale.
Extrait de l'ouvrage de M. Henri Béraldi sur la *Reliure au dix-neuvième siècle.*

Certaines femmes de ce temps avaient sur leur « commode » une place réservée, — ce que la duchesse de Berry nommait son petit Dunkerque (2), — où s'entassaient, au caprice de la journée, les

(1) M. Béraldi cite aussi de très intéressantes reliures en argent exécutées vers 1840 par Rossigneux, Liénard, Riester, puis en 1875 par Falize. Cf. la *Reliure au dix-neuvième siècle* (Paris, 1896; librairie Conques), 4 vol. in-18.

(2) C'était l'enseigne d'un bazar à la mode et très achalandé à cette époque.

babioles de prix, les cabinets d'ébène, les boîtes à bijoux, les rochers de corail, les croix de nacre, etc. Une poésie de Lamartine sur la coupe de Socrate avait fourni aux orfèvres un thème de décor pour les objets de ce genre, et ce fut à qui aurait sa « coupe » pour s'enivrer d'idéal. Ajoutez à cela la fureur pour les fleurs qui commençait à se répandre, et qui suscita une infinité de jardinières, tout un assortiment que les orfèvres eurent à confectionner. C'est ainsi que Madame eut, pour ses arrosages, une chantepleure imitée de celle de Valentine de Milan, des « amours de ciseaux d'argent » pour la taille des feuilles, et une bêche d'argent pour gratter la terre. Il était moyen âge d'adorer les fleurs sur pied. Il ne faudrait pas néanmoins prendre trop à la lettre et généraliser à l'excès les railleries provoquées par l'art du mobilier sous la Restauration. L'idée qu'on est porté à s'en faire est souvent inspirée des exemples qu'on trouve dans les recueils du temps comme l'ouvrage célèbre de la Mésangère, intitulé *Meubles et objets de goût.* Or ces livres nous montrent principalement, sous prétexte d'élégance mondaine, des types d'exception, des bizarreries luxueuses, et non pas les intérieurs sérieux des gens de bon ton. C'est à peu près comme si nous jugions actuellement le goût de notre époque, d'après les catalogues des grands magasins qui vantent les beautés des excentricités qu'ils éditent.

Pour apprécier avec exactitude ce que pouvait être l'orfèvrerie d'usage durant la Restauration, il faut se représenter celle qu'on employait couramment dans les maisons de tenue recherchée, chez certaines gens de la haute noblesse ou de la bourgeoisie élégante et distinguée. Là, on donnait à la salle à manger l'importance capitale que celle-ci avait au temps jadis. Chez le duc de Choiseul, par exemple, c'est une grande pièce assez sévère meublée tout juste des objets utiles, la table en noyer, les chaises en lyre, les deux buffets-dressoirs, dont l'un renferme les cristaux, et l'autre l'argenterie. Une minorité gardait l'habitude de la vaisselle plate, des surtouts, des girandoles; la bourgeoisie préférait la porcelaine décorée. Le service à la française, plus volontiers conservé dans les maisons de grande allure, avait ramené cette mode très gaie de réchauds et de cloches d'orfèvrerie, destinées à couvrir les plats et à les maintenir chauds et à décorer la table. « Odiot a produit en ce genre des orfèvreries tout à fait charmantes. Sur les couvercles, des groupes d'animaux cadrant avec les mets : un renard qui s'apprête à croquer une poule, un milan ou une buse dépeçant un lièvre, selon qu'on servait une volaille ou un gibier. Les plats à poisson sont recouverts d'un brochet ou d'une carpe; les écrevisses, d'un coquet buisson formé des carapaces et des pinces entrelacées. Sur les casseroles, des groupes de légumes, artichauts ou choux-fleurs ou carottes. Les couronnements que nous reproduisons ont été faits par Odiot pour le service Penthièvre. Les motifs usités pour l'orfèvrerie qu'on fabriquait ordinairement étaient analogues, mais d'une composition plus simple. » « La figure est ce qui se fait de mieux, pour

la vaisselle plate ou les objets d'argent », dit M. Henri Bouchot (1). Les fontaines à thé ont des statuettes d'Hébé, des Hercules ou des Bacchus. Cahier, orfèvre du roi, fabrique, en 1823, un pot à oille dont le couvercle a pour poignée un groupe représentant un sacrifice à Cérès, et plus tard, sur les dessins de Lafitte, une fontaine dont nous avons parlé plus haut, où les personnifications allégoriques tiennent la place principale... C'est de cette époque aussi que datent les petites planchettes d'acajou, ornées de guirlandes d'argent, où l'on inscrit les menus. Quand, sur la table, les surtouts d'argenterie font défaut, on a du

Couronnements de cloches et casseroles de Charles Odiot.

moins de ces friandises décoratives, de ces pièces montées et sculpturalement construites avec des nougats ou des biscuits et qui, aux environs de 1830, représentent tantôt *une ruine gothique*, *une abbaye en ruine*, tantôt *l'ermitage sur un rocher*, ou *l'église de campagne*, quand ce n'est pas sa Majesté Charles X elle-même portraiturée en chocolat et juchée sur une colonne de biscuit de Gênes.

Il faut bien tenir compte, au surplus, des nécessités qu'imposait une clientèle nouvelle de plus en plus nombreuse qui élargissait chaque jour sa place dans le monde, et réclamait, sinon le vrai luxe, du moins l'apparence de la richesse et du confort. C'est pour donner satisfaction à cette classe moyenne de la bourgeoisie que

(1) Henri Bouchot, *le Luxe français sous la Restauration*, page 224.

l'orfèvrerie de *plaqué* se développait alors, en attendant une autre industrie, celle de l'argenture, qui n'allait pas tarder à naître.

Je n'ai pas à entrer ici dans les détails techniques de la fabrication. On sait que le procédé qui consiste à « plaquer » de minces feuilles d'argent sur des lingots ou des feuilles de cuivre, bien qu'il paraisse fort ancien, avait complètement disparu, lorsqu'il fut retrouvé en 1742 par un ouvrier anglais nommé Thomas Bolsover, coutelier à Sheffield, puis appliqué à l'orfèvrerie dans de grandes proportions par les manufactures de Birmingham, qui en tirèrent des assortiments complets de vaisselle, des vases d'une grandeur et d'une perfection extraordinaires; j'ai déjà mentionné, dans la première partie de cette étude, les efforts faits par Louis XVI pour introduire en France cette industrie du doublé ou du plaqué. Dès 1785, le roi avait affecté une somme de 100 000 livres à la fondation d'une fabrique qui fut installée à l'hôtel de Pomponne, rue de la Verrerie. Après la Révolution, le procédé, un peu abandonné, fit de nouveaux progrès, grâce aux efforts de la Société d'encouragement à l'industrie nationale qui proposa un prix pour son amélioration. Le prix fut décerné en 1811 à deux fabricants, Levrat et Papinaud, lesquels exposèrent, en 1819, de la vaisselle de table, casseroles, plats, soupières, réchauds, exécutés avec le plus grand soin, et qui, plaqués au 20e, ne se vendaient pas plus cher que lorsqu'ils l'étaient au 40e. Cette diminution, due au progrès d'une fabrication économique, favorisa grandement, on l'imagine, le développement de l'orfèvrerie en plaqué qui, à l'Exposition de 1823, obtint du jury les encouragements et les éloges les plus vifs.

A l'Exposition de l'industrie de 1827 — la troisième qui ait eu lieu depuis la chute de l'Empire — l'industrie de l'orfèvrerie en plaqué se montra d'autant plus florissante qu'on avait commencé à remédier à quelques-uns de ses inconvénients. Plusieurs fabricants de mérite, Fabre, successeur de Tourrot, Levrat, Gandais, et surtout Théodore Parquin, Charles Balaine et Veyrat, avaient appris à éviter qu'on pût apercevoir sur les bords du métal l'épaisseur de la feuille de cuivre en recouvrant ceux-ci d'argent soudé à l'étain. Ils savaient aussi très bien estamper leurs pièces au mouton, avec une netteté remarquable, absolument comme pour l'orfèvrerie d'argent. Les vaisselles de table, de Parquin et de Charles Balaine, furent appréciées pour leur excellente exécution. Il restait encore au plaqué à corriger un notable défaut, celui de laisser voir, après un court usage, l'usure des parties saillantes des ornements, des bordures des plats, des couronnements des casseroles et des cloches, des anses, boutons, etc., qui, sous l'action répétée de la main, et par le frottement, perdaient leur mince couche d'argent et laissaient apparaître le cuivre. On y remédia en partie en appliquant à la surface du plaqué des ornements estampés en argent massif et soudés à l'étain. Mais le procédé était coûteux.

Si l'industrie du plaqué répondait à un besoin de la consommation — ce qui

expliquerait son succès — elle était loin d'employer les formes heureuses et les décors charmants qui rappelaient l'art de l'orfèvre au dix-huitième siècle, ni même le style Empire dont on avait tant d'exemples sous les yeux. Les modèles étaient déplorables. Les dessins que nous avons retrouvés dans les publications de l'époque et que nous reproduisons, nous édifient suffisamment sur ce point, et cependant, au dix-huitième siècle, ceux qui l'avaient précédée et qui, soutenus par la faveur de Louis XVI, avaient créé la fabrique de Pomponne (1), rue de la Verrerie, avaient su donner à leur œuvre un caractère d'art que n'auraient désavoué ni Germain, ni Riettier. Les procédés de fabrication du plaqué ne s'opposaient donc pas à donner aux pièces exécutées un aspect agréable. Mais ceux qui les mettaient en œuvre sans étude préalable et sans goût n'étaient nullement préparés par leur origine ou leur métier à l'art de l'orfèvre, et ne cherchaient qu'à donner satisfaction à leur clientèle qui voulait du bon marché.

On verra plus loin comment le procédé du plaqué fut battu en brèche et finalement détrôné par celui de l'argenture électro-chimique. Reprenant les procédés de la fabrication de la véritable argenterie, le repoussé, la retreinte, la fonte et la ciselure sur la pièce en cuivre avant l'argenture, l'orfèvrerie argentée allait ramener l'art de l'orfèvre dans sa véritable voie. Comme l'imprimerie avait tué le manuscrit, l'argenture allait se substituer au plaqué. *Ceci tuera cela.*

L'Exposition de 1827 amena quelque chose d'inattendu, une recrudescence de l'imitation du genre anglais. Et ce fut Odiot fils qui la provoqua. Avant de se retirer des affaires, son père avait envoyé le jeune homme achever son instruction technique à Londres : il était entré en qualité de sculpteur dans la grande maison d'orfèvrerie de Garrard installée dans cette ville, et s'y était non seulement entiché des formes à la mode dans ce pays, mais il en avait rapporté des procédés et un outillage qui n'étaient point encore connus en France.

En faisant connaître en France l'outillage qu'il avait vu en Angleterre et dont, avec son esprit pratique, il avait apprécié toute l'importance, Odiot savait que, s'il allait être le premier à en profiter, il rendait en même temps un éminent service à ses confrères. L'emploi du tour rond et ovale, des machines-outils, des découpoirs, des balanciers, des matrices, qui devaient rendre la fabrication plus économique, se généralisa rapidement et permit aux orfèvres de soutenir la concurrence de l'étranger. Mais cet outillage ne pouvait pas s'appliquer à l'exécution de la belle orfèvrerie d'après les modèles qui existaient, et obligeait à faire des modèles nouveaux dont l'exécution n'était possible qu'avec des matrices. Les formes s'alourdirent, les ornements perdirent de leur élégance et l'on dut forcément adopter le style que les Anglais avaient fait connaître. Le

(1) Voir le premier volume de l'*Orfèvrerie française au dix-huitième siècle*. Page 231, la Soupière en plaqué de Pomponne, aujourd'hui aux Arts décoratifs.

Modèles d'orfèvrerie en plaqué, sous la Restauration.

Musée centennal nous montre des pièces fabriquées par Odiot, qui sont devenues des pièces historiques et qui motivèrent le reproche qu'on lui fit si souvent d'avoir provoqué l'imitation du genre anglais. Le flambeau exposé était entièrement fait avec des matrices, le fût et les bobèches en deux coquilles soudées, le pied estampé à plat. L'influence anglaise était bien plus marquée encore dans la cafetière et la théière de forme gourde allongée; les ornements, griffes, bec et anse, étaient conçus pour être faits avec des matrices, et la décoration de la panse, un peu lourde, était estampée en quatre parties réunies par la soudure. C'était le type qui reflétait le mieux le souvenir qu'Odiot avait rapporté de son séjour en Angleterre et qui fut adopté d'enthousiasme par les fabricants de plaqué, qui, trouvant dans ce genre de décor le moyen de faciliter leur fabrication, ne pouvaient se passer de l'outillage indispensable pour la rendre pratique et économique.

Flambeau en argent estampé.
(*Modèle de Charles Odiot.*)

Chose curieuse! Le public français, et tous les bons orfèvres de ce temps, à la suite d'Odiot fils, Lebrun, Fauconnier lui-même, par moments seulement, sans parler des plaqueurs, se mirent à qui mieux mieux à faire du genre anglais.

On peut s'expliquer ce singulier engouement de la façon suivante. En Angleterre, où les largesses d'une aristocratie sont restées de tradition, la consommation que l'on fait de l'orfèvrerie a toujours été énorme. Mais, faute d'une invention personnelle, les argentiers anglais ont presque constamment copié le goût français. Or, sous la Restauration, ils en étaient encore au style Louis XV qu'ils imitaient tant bien que mal, et plutôt mal que bien. Tandis que chez nous, depuis la réforme archéologique de David, on avait déjà parcouru la gamme de plusieurs essais de style, s'éprenant tour à tour de l'antique, du gothique, de la Renaissance, à Londres on en était resté exactement au point où nous nous trouvions vers 1775. Si bien que lorsque les émigrés d'abord, puis Odiot fils, montrèrent à Paris des services d'argenterie anglaise, on considéra comme une nouveauté cette orfèvrerie venue de chez nous. « On admira ses formes majestueuses, amples, cossues, qui étaient nos anciennes formes françaises; ses moyens d'exécution et ses conditions de bonne fabrication qu'elle devait au maintien de ses vieilles traditions qui étaient les

nôtres (1). » Le pis c'est qu'on ne s'en tint pas là. Lorsque les Anglais, impuissants de trouver en eux les ressources d'invention, abandonnèrent le style Louis XV pour se lancer à leur tour dans le galimatias des imitations moyen âge, à la remorque de notre Chenavard, l'orfèvrerie française ne renonça pas encore à leur demander des modèles, et l'on vit, sous le règne de Louis-Philippe...., mais n'anticipons pas.

L'Exposition centennale était relativement pauvre en pièces d'orfèvrerie datant de l'époque de la Restauration. Nous avons dû recourir à l'album publié par Bance qui, avec le concours de Normand, Lafitte et Soyer, avait donné des types très précis des pièces d'orfèvrerie exposées en 1819, 1823, 1827 ; et nous avons pu reconstituer ainsi la physionomie des pièces exécutées à l'occasion de ces Expositions par Odiot, Cahier et Fauconnier.

Dans les vitrines du Musée centennal, on ne trouvait que des pièces d'usage

Salières (*Collection Brevan de la Gardie*).
(*Musée centennal.*)

qui continuaient à emprunter aux styles de l'Empire leurs formes et leur décor.

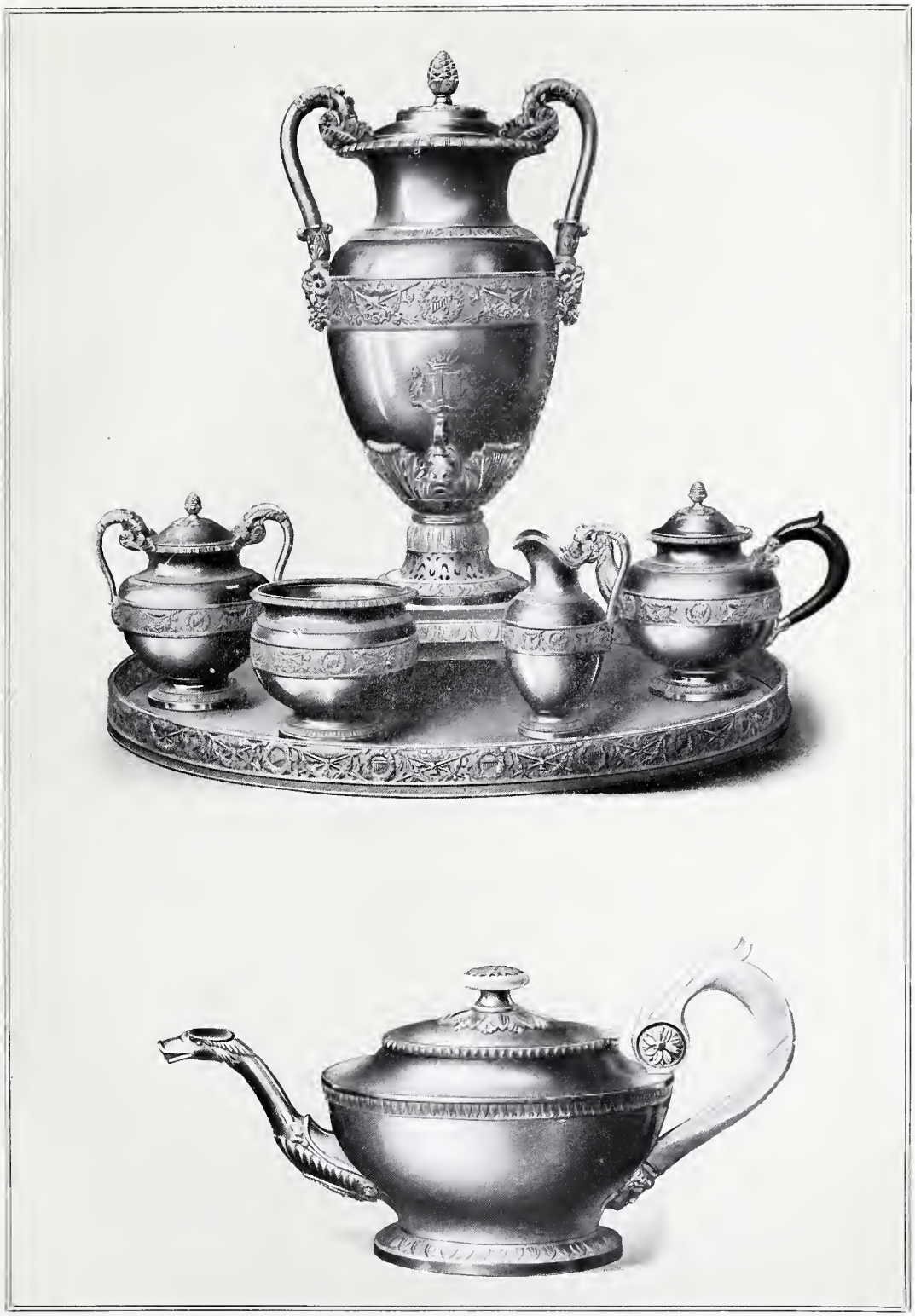
Nous donnons ici un service à thé sur plateau à galerie ciselée formant un ensemble très complet. La fontaine, en forme d'urne, appartenant à la marquise Guilhem de Pothuau, est cerclée sur la panse d'un bandeau avec ornements ciselés. Les anses s'amortissent sur le corps par des têtes d'hommes barbus. Elle est l'œuvre de Fauconnier. Les autres pièces du service ont un décor analogue et ont été complétées de nos jours par l'orfèvre André Aucoc, qui a su conserver le caractère de l'époque.

Nous reproduisons, dans la même planche, une théière dont le bec à col de cygne s'ajuste avec élégance sur un corps bien proportionné. Nous reproduisons également deux aiguières qui avaient été prêtées au Musée centennal par

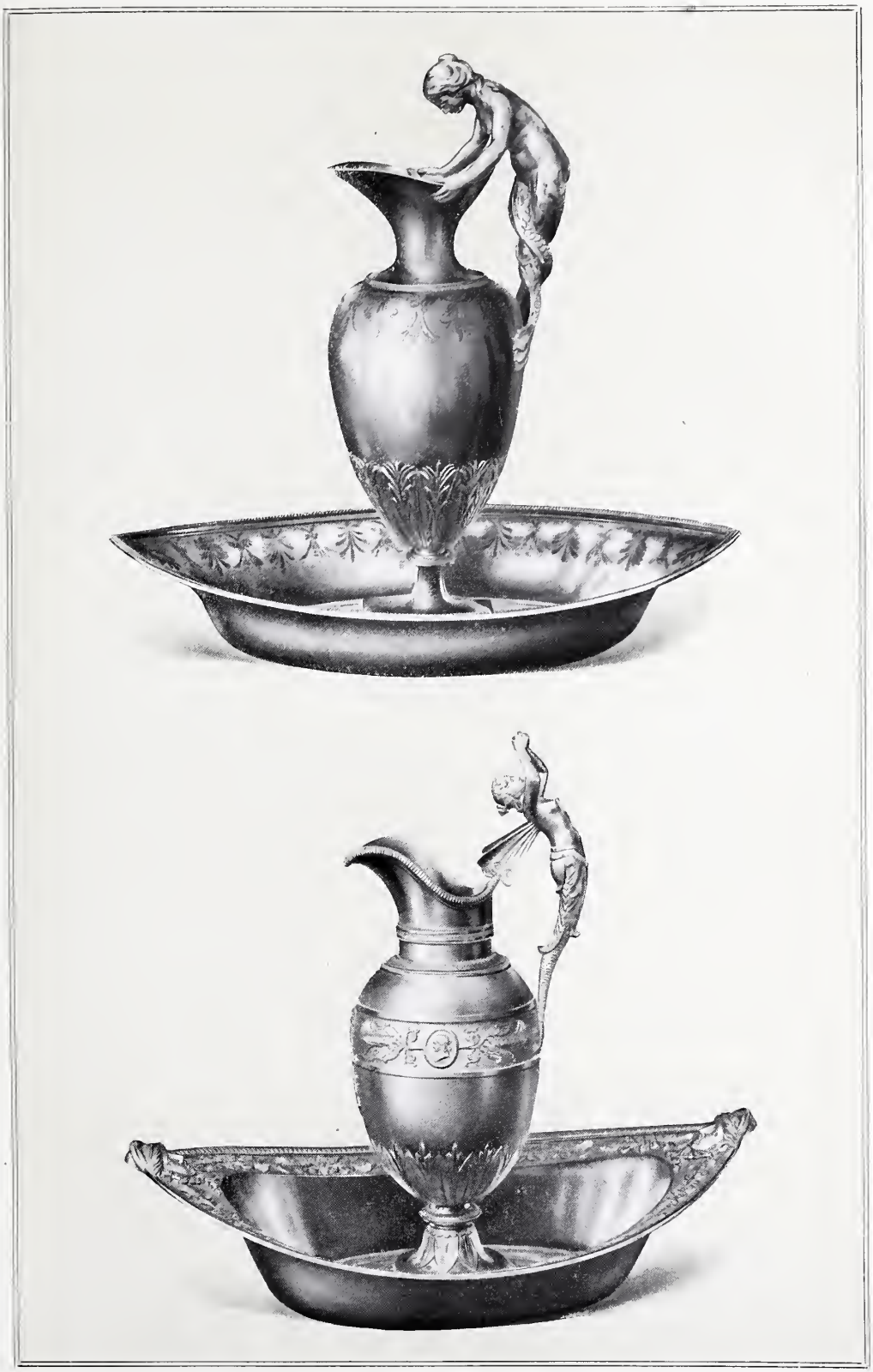
(1) Comte de Laborde, *Rapport de* 1851, déjà cité, page 371.

Cafetière, théière, sucrier, crémier en argent.

(*Modèles de Charles Odiot.*)



Service à thé sur plateau. (*Collection Marquis Guilhem de Pothuau.*)
Théière Bec de Cygne. (*Musée centennal.*)



Deux aiguières et cuvettes.

(*Musée centennal. — Collection Goldschmidt.*)

M. Goldschmidt. Dans la première, la cuvette, de forme ovale, est ciselée sur les bords d'une frise de palmettes alternées de roseaux. L'aiguière est décorée de la même manière. Le culot est formé par des roseaux en relief, et une naïade en queue de poisson en relie gracieusement le collet à la panse du vase. Dans la seconde, plus riche de décor, la cuvette également ovale est bordée par un marli décoré en relief avec des têtes de femmes formant poucettes. L'anse est faite d'une figure de femme qui se renverse et qui s'attache au col de l'aiguière par des ailes de libellule; puis deux bouts de table dont l'un appartenait à Mme la comtesse Brevern de la Gardie, représentant un enfant ailé dont le corps est

Casserole de Mlle Mars.
(*Musée centennal. — Collection Goldschmidt.*)

emprisonné dans une gaine et qui, de ses deux bras élevés, tient un thyrse supportant deux corbeilles ajourées qui servent de salières. L'autre est formé par un plateau rectangulaire portant deux coupes de forme antique et au centre une sorte d'autel carré surmonté d'un Bacchus enfant, puis une pièce intéressante par sa simplicité et la notoriété de son premier possesseur, Mlle Mars, c'est une casserole à légumes avec son plat. Le corps est orné de deux têtes laurées qui servent d'anses et le couvercle est couronné par un cygne. Le chiffre de Mlle Mars, H. M., est gravé en lettres enlacées sur le corps et le couvercle. Cette pièce fait partie de la collection Goldschmidt.

Enfin, un sucrier monté en cristal cerclé d'une galerie disposée pour recevoir les cuillers à café, et formant une décoration originale.

Quand s'effondra le gouvernement de la Restauration, nos arts du décor étaient au plus aigu de la crise d'où ils semblaient ne pouvoir jamais se relever. Alors qu'à côté d'eux tout semblait rajeunir, que la poésie rayonnait, que

la science déchirait des voiles jusqu'alors fermés sur des profondeurs sans limites, que la peinture, la musique, la critique historique, le théâtre, le roman, la tribune et la chaire ouvraient à la pensée humaine des horizons d'aube flamboyante, tandis que de toutes parts surgissaient des remueurs d'idées, seuls les artistes décorateurs ne paraissaient pas pouvoir sortir des chaos où ils étaient plongés. Allaient-ils au néant ou bien à la lumière? Ni à l'un, ni à l'autre. Ils suivaient simplement leur destinée. Mais de 1815 à 1830, une génération s'était formée de sculpteurs, d'ornemanistes, de ciseleurs, d'orfèvres, pleine d'ardeur et d'élan, prête maintenant à entrer en scène. Quelle va être son œuvre? Point si médiocre, à coup sûr, comme on l'a trop souvent dit, car c'est cette génération qui a fourni les pionniers enthousiastes de la route aride, qu'après tant de traverses, il restait à défricher encore pour les semailles futures.

Sucrier monté avec cuillers en couronne.
(*Musée centennal.*)

Le règne de Louis-Philippe (1830-1848)

CHAPITRE TROISIÈME

L'influence bourgeoise de la cour et des salons. — Le romantisme. — Collaboration des sculpteurs : Jean Feuchères, Klagmann, Geoffroy de Chaume, Charles Odiot, le décorateur Chenavard, le ciseleur Antoine Vechte. — Exposition de l'Industrie de 1834, 1839 et 1844. — Vogue des formes anglaises. — Les élèves d'Odiot : Lebrun et Durand, Wagner et ses nielles. — Les succès de Froment-Meurice. — Débuts de Christofle et décadence du « Plaqué ». Une statistique des orfèvres en 1847.

Ce fut pendant longtemps la mode, et elle existe encore aujourd'hui, d'accabler de railleries les arts industriels de l'époque de Louis-Philippe. La génération qui vint après celle de la monarchie de Juillet, ne voyant plus avec les mêmes yeux, et pensant évidemment qu'elle en était arrivée au dernier terme du goût et de l'élégance, n'eut pas assez d'épigrammes pour « l'art bourgeois » du roi citoyen, pour ce « mobilier baroque et sans grâce » qu'on déclara n'être que le digne reflet de « l'idéal épais d'une société de parvenus ». Cette opinion, profondément ancrée dans tous les esprits sous le règne de Napoléon III, est encore aujourd'hui assez en faveur

Le style Louis-Philippe (si tant est qu'on puisse honorer du nom de style qui ne convient qu'aux époques de beauté, les formes décoratives quelconques spéciales à une période) est resté synonyme de laideur, et continue à exciter bien plus que celui de la Restauration, — probablement parce que le recul est moindre — les ironies faciles du public de nos jours.

Sous Louis-Philippe, époque de transition, les artistes décorateurs cherchaient à s'affranchir de ceux qui les avaient précédés. C'est alors qu'au style de l'Empire qui dominait sous la Restauration et conservait encore une certaine noblesse, succéda un style nouveau né du romantisme. C'était une adaptation du style gothique au goût du jour, combinaison bizarre, sans avenir comme sans raison. Voyant l'effondrement des styles classiques que Percier et Fontaine n'animaient plus de leur expérience et de leur autorité, les jeunes artistes essayèrent de se rajeunir en puisant aux sources nationales. C'était une idée généreuse autant que juste, mais mise en œuvre sans connaissances suffisantes à la fois des œuvres dont on voulait s'inspirer et des conditions nécessaires au développement d'un style nouveau (1).

En réalité, l'art de cette époque, si l'on veut être équitable, ne doit pas être jugé au point de vue absolu de l'esthétique. Il faut le considérer avec les procédés de la critique historique, c'est-à-dire en tenant compte des conditions où il se trouvait, et de la fatalité, en quelque sorte, des lois de l'évolution. La question n'est pas de savoir s'il a été réalisé alors, dans le mobilier, des types de beauté avérée, indiscutable, un tel phénomène étant du domaine de l'impossible, car un style parfait n'éclôt pas par génération spontanée, et il n'y avait véritablement aucune chance pour que pareil prodige s'accomplit spécialement entre les années 1830 et 1848. Les seuls points qui seraient à examiner, ce sont les caractères des arts décoratifs dans leur mouvement de transition d'une date à l'autre, les phases par lesquelles ils ont passé, les influences qu'ils ont subies durant cette période, enfin s'il y a eu ou non un progrès accompli depuis la fin de la Restauration, et de quelle nature fut ce progrès.

Si on envisage ainsi les choses, comme il est juste de le faire, on s'aperçoit que l'art du règne de Louis-Philippe, continuant, selon l'impulsion donnée, à chercher sa voie dans l'étude du passé, est très loin, en dépit de ses erreurs qui choquent aujourd'hui nos regards d'une façon parfois si criante, de mériter les dédains dont on l'accable avec trop peu de générosité. Songeons, en effet, que si nous possédons actuellement une connaissance plus exacte des styles d'autrefois, une notion plus affinée des chefs-d'œuvre de la Renaissance, c'est grâce aux premiers essais de restitution entrepris par ces décorateurs de 1830 qui ont apporté à leur tâche un enthousiasme presque touchant à force de naïveté, et une sorte de culte filial

(1) Rapport sur le mobilier du Musée centennal (page 30).

pour les gloires de l'ancienne France, qu'ils s'imaginèrent faire revivre. Pour cette exaltation de sentiment, qui ne fut pas sans noblesse, il doit leur être beaucoup pardonné, d'autant plus que les artistes venus après eux sous Napoléon III, poursuivant la série des pastiches, par le Louis XIV, le Louis XV et le Louis XVI, ne réussirent pas mieux, et n'eurent pas l'excuse de la même ferveur de foi.

Il est certain que le mouvement littéraire et artistique, qui passionnait la jeunesse de 1830 et qui est désigné sous le nom de « Romantisme », a eu une répercussion considérable sur les œuvres de cette époque et n'a pas été un mouvement superficiel.

« Il plongeait ses racines dans le cœur même de la bourgeoisie française. La » société qui, ayant labouré le vieux sol, s'épanouissait et savourait la fortune, » avait à satisfaire des ambitions, des passions, des plaisirs nouveaux. S'il ne se » propagea pas au delà du régime politique qui l'avait vu fleurir, il a vécu assez » pour modifier l'ancienne doctrine académique et agrandir les horizons de l'art. » Il a dénoué les formules ; aujourd'hui, le recul est assez considérable pour que » le critique puisse embrasser dans sa masse le groupe des intelligences ardentes » qui, avec une expansion plus ou moins fébrile et des moyens plus ou moins » persuasifs, eurent pour but commun d'émanciper l'art et la littérature, le théâtre » et la musique, de rompre avec la convention officielle, de puiser aux sources de » l'histoire nationale, de rechercher la couleur et le mouvement (1). »

Une fièvre générale agitait le monde artistique et littéraire, où, dans un archaïsme fantaisiste et candide, toutes les illusions, toute la grâce et toute l'ignorance du jeune et naïf romantisme trouvèrent leur expansion.

Une remarque qui s'impose néanmoins, c'est le contraste qu'il y eut alors entre l'art somptuaire et les autres arts. Tandis que l'intensité du mouvement romantique faisait surgir quantité d'hommes illustres dans la littérature, la peinture, la sculpture, la musique, un chef manqua aux arts décoratifs, qui ait eu l'envergure d'un Lamartine, d'un Victor Hugo, d'un Ingres, d'un Delacroix, d'un Rude, d'un Berlioz, et dont le génie ait été capable de créer de toutes pièces un mobilier régénéré, marqué du sceau supérieur du goût et de l'originalité. Tant d'éclat et de puissance, d'un côté, donnent à l'autre une apparence de pauvreté! Il semble qu'une société, qui comptait des esprits de premier ordre, et des artistes qui furent des novateurs en plus d'un genre, aurait dû vivre dans un décor inédit, en tout cas d'une inspiration meilleure que celle des rapsodies archéologiques dont elle se contenta. Mais les arts du mobilier, on le sait, ne se transforment pas aussi facilement que la statuaire ou la peinture, et il ne suffit pas d'un seul homme de talent pour les entraîner dans une direction nouvelle. Aurait-on eu en 1830, un Le Brun, un Berain, un Meissonnier, un Percier ou quelque autre décorateur de haute allure, qu'un tel

(1) Ph. Burty, Monographie de F.-D. Froment-Meurice.

phénix n'eût probablement rien changé aux choses. Les arts n'étaient plus gouvernés alors par une volonté forte, comme celle d'un Louis XIV ou même d'un Napoléon Ier; ils ne subissaient plus l'influence d'une cour élégante et d'une aristocratie façonnée de longue date aux raffinements du luxe. Ils étaient tombés dans le domaine public, et suivaient, au hasard des circonstances, le courant général des idées du temps. Or, la tendance dominante était celle des études historiques. La France éprouvait le besoin de se retremper dans le passé, de remonter à ses origines. C'est la caractéristique du dix-neuvième siècle que ce goût obstiné pour l'histoire et la critique. On fouille les archives, on exhume les parchemins. Tous les éléments des connaissances humaines furent soumis à de nouvelles analyses, et successivement passés en revue, comme pour un immense inventaire. L'éducation du public, en fait d'art, ne s'est poursuivie lentement que par cette méthode.

Service du sultan Mahmoud.
Cloche et réchaud et seau.
(*Exécutés par Ch. Odiot.*)

Louis-Philippe aurait-il pu, par son influence personnelle, imprimer une autre direction aux goûts de la nation? Même s'il en eût été capable, son action se serait exercée sans résultat appréciable. Il aurait fallu une ambiance différente. Pas plus que ses devanciers, Louis XVIII et Charles X, il n'avait l'amour aiguisé de l'art, et, moins qu'eux encore, il songeait à entourer la monarchie du prestige d'un fastueux appareil. De même qu'il ne prétendait être que le « premier citoyen » de France, de même à sa cour on ne cherchait pas à se distinguer par plus de luxe qu'il n'y en avait dans la bourgeoisie aisée. Donner l'exemple de la simplicité, tel était au fond la pensée du souverain. La direction des arts resta donc abandonnée, comme sous le régime précédent, à des ministres, à des fonctionnaires subalternes qui, n'ayant aucune compétence, se bornèrent à faire des circulaires. Restaurer Versailles et en faire un musée des gloires nationales, terminer l'Arc de Triomphe, élever la colonne de Juillet, célébrer aux Expositions de 1834, de 1839 et de 1844, les progrès de l'industrie, obéir en tout aux fluctuations de l'opinion qui, après les pastiches du gothique,

se jeta éperdument sur ceux de la Renaissance, pour s'engouer ensuite de ceux de Louis XIV et de Louis XV amalgamés sans ordre, avec des éléments empruntés aux diverses époques, voilà à peu près à quoi se borna le rôle protecteur du régime pour les arts somptuaires. Aucune grande commande officielle, point de beaux travaux d'architecture, nulle impulsion gouvernementale.

Il y avait cependant à la cour des personnages en situation de fournir des inspirations aux ateliers, et de donner l'élan. La princesse Marie, la propre fille du roi, auteur d'une statue *Jeanne d'Arc*, qui est typique, modelait avec passion. Le duc d'Orléans, amateur distingué, ne se contentait pas de réunir des objets d'art ancien, mais en faisait exécuter pour son usage avec la libéralité d'un Mécène, et sa collection, fermée aux vulgarités, résumait en elle le meilleur des productions de l'industrie de l'époque. A l'orfèvre Odiot il demanda un magnifique service dont les moindres pièces furent étudiées avec le plus grand soin. A Durand, à Lebrun, élèves d'Odiot, il fit faire nombre de coupes et de vases offerts comme prix de course; à Barye il demandait un surtout où le célèbre statuaire avait donné libre cours à sa merveilleuse compréhension des animaux. Tous les principaux fabricants reçurent de lui leur part d'encouragement, à commencer par Wagner, un nouveau venu, parmi les orfèvres, et qui allait faire parler de lui. C'était là un bon exemple, et qui porta ses fruits. Il fut imité, sinon à la Cour même, du moins par certains grands seigneurs de France ou de l'étranger, par des financiers, heureux d'éblouir leurs contemporains, enfin par quelques hommes d'infiniment d'esprit et de goût, comme le duc de Luynes qui, avec l'intelligence la plus avisée des intérêts de nos industries d'art, et l'initiative la plus généreuse, exerça par ses commandes, par ses conseils, par son érudition, une influence considérable sur les ornemanistes et les décorateurs de toute catégorie. Mis ainsi en relief, nos orfèvres récoltèrent le bénéfice de cette heureuse protection, et des diverses cours de l'Europe affluait une quantité de riches clients. C'était le temps où la grande-duchesse Hélène de Russie faisait commencer par Odiot, et achever par Lebrun, son

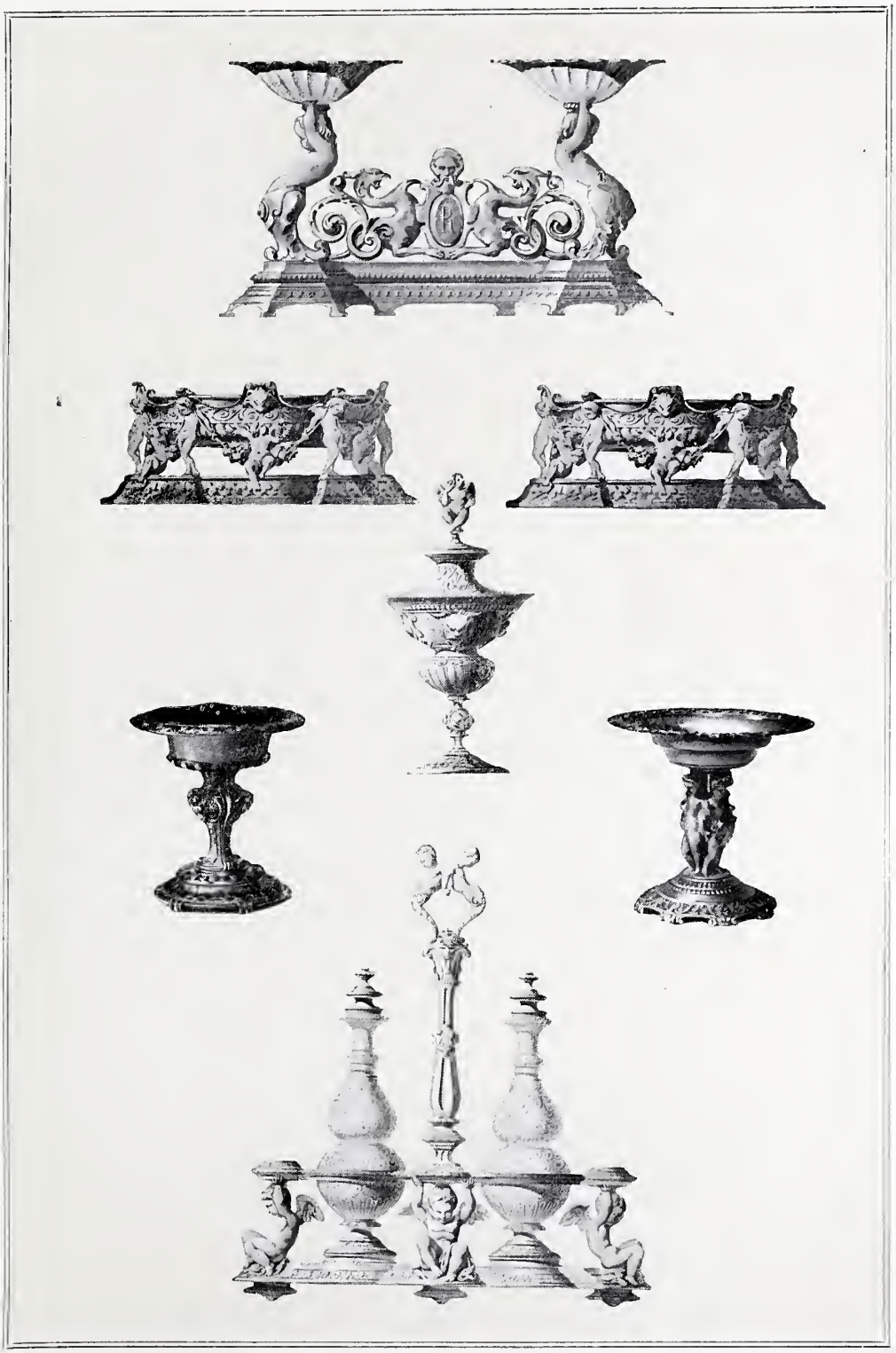
Service du sultan Mahmoud.
Jardinière et soupière.
(*Exécutées par Ch. Odiot.*)

grand service dans le genre du dix-huitième siècle, qui coûta près de dix ans de travail; où le prince Demidoff s'offrait la fantaisie d'une splendide coupe d'or, dans le goût grec, qui représentait allégoriquement les trois mines de métaux précieux qu'il exploitait; où le baron de Mecklembourg venait surveiller chez l'orfèvre Lebrun les travaux ciselés pour lui avec une admirable perfection par les frères Fannière; où lord Seymour et beaucoup d'autres opulents lords

Soupière pour le baron Salomon de Rothschild. Exécutée par Charles Odiot.
(*Archives de la Maison Odiot.*)

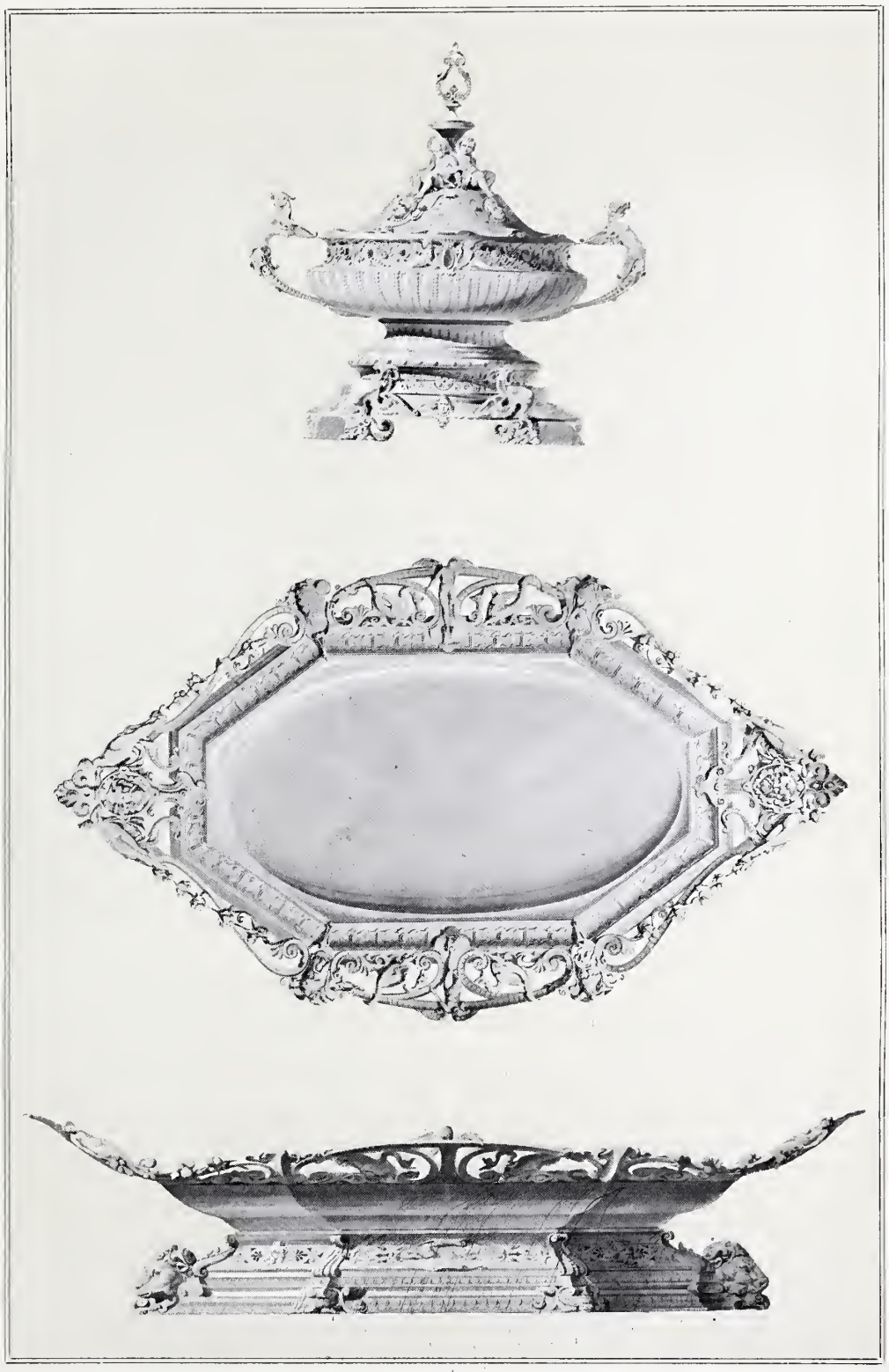
anglais confiaient aux artistes de Paris la fabrication de fastueuses vaisselles d'argent, et jamais l'industrie française, même à l'époque glorieuse de son histoire, quand elle produisait d'indiscutables chefs-d'œuvre, sous Louis XIV ou Louis XV, ne fut honorée de plus de commandes pour l'étranger que pendant le règne de Louis-Philippe.

Odiot eut sa grande part dans ce mouvement. Ses ateliers étaient occupés pour la plus riche clientèle de France et de l'étranger. En 1831, il faisait pour le



Service du baron Salomon de Rothschild. Salières, huilier, plateau de carafe.
Exécuté par Charles Odiot.

(*Archives de la Maison Odiot.*)



Service du baron Salomon de Rothschild. Plat ovale et réchaud. Exécuté par Charles Odiot.

(*Archives de la Maison Odiot.*)

sultan Mahmoud, qui voulait que son argenterie fût façonnée par des mains françaises, un ensemble de pièces qui firent sensation. Elles étaient exécutées dans les formes alors en usage dans le service de la table. Si le seau à rafraîchir, la jardinière, les cloches avec leurs réchauds rappelaient le style Empire par leur ordonnance, la décoration en avait perdu la sagesse et l'on y retrouvait des ornements un peu lourds dont Odiot avait rapporté le souvenir de son séjour en Angleterre.

Tout autre était le service qu'Odiot fit quelques années plus tard pour le baron Salomon de Rothschild. L'architecte Duban avait donné des dessins qui furent exécutés par les plus habiles sculpteurs de l'époque : c'était Combettes, c'était

Saucière pour le service du prince Demidoff. Exécutée par Ch. Odiot.
(*Archives de la Maison Odiot.*)

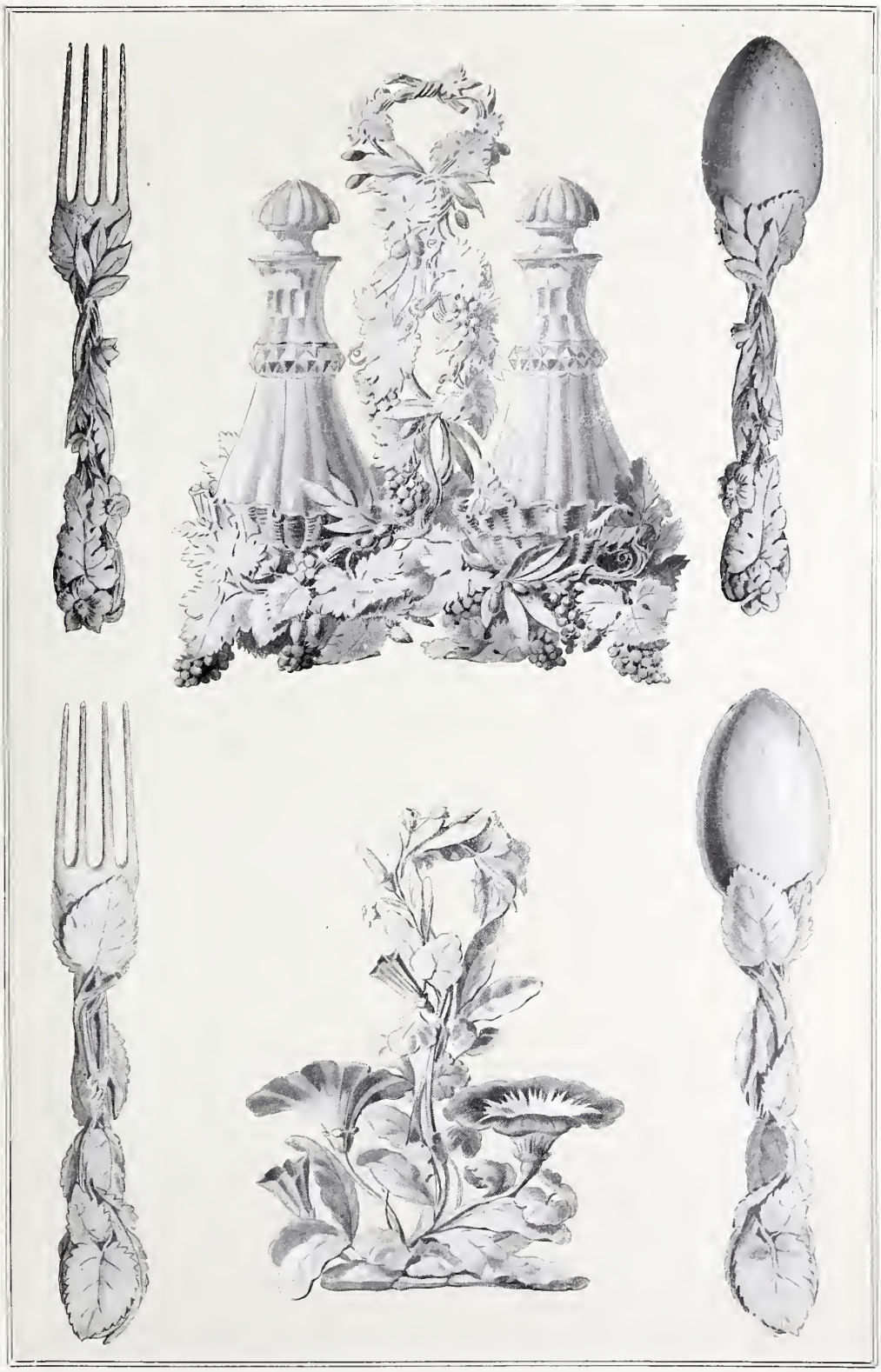
Jeannest et d'autres encore. Le style de la Renaissance les avait inspirés. Nous avons trouvé dans les archives de la maison Odiot la plupart des dessins de cette orfèvrerie étourdissante de richesse. On a peine à croire, en les voyant, qu'on ait pu faire des plats et des réchauds aussi peu pratiques pour l'usage, et mieux faits pour l'ornement d'un dressoir que pour le service de la table. Le plat ovale à huit pans (page 179) est encadré dans une bordure où les rinceaux ajourés et les figures de femmes en demi-relief, font plutôt penser qu'on a devant les yeux le cadre d'un miroir décoratif qu'on accrocherait au mur et non un plat destiné à présenter un rôti ou un poisson. Il en est de même du décor des autres pièces, où les figures jouent un rôle important. L'huilier, la salière et le moutardier, les dessous de bouteilles à rondes d'enfants, de la page 177, nous semblent aujourd'hui la réalisation d'une folie de l'ornementation.

Dans le service qu'Odiot fit pour le prince Demidoff, la donnée décorative est tout autre. Etait-ce une tentative de retour à l'interprétation de la nature qui ne

devait pas avoir de lendemain? Etait-ce une fantaisie d'un grand seigneur? Mais on est surpris de voir qu'Odiot ait accepté d'entreprendre l'exécution de ce service sur une donnée aussi extravagante. Les salières sont formées par des campanules qui se redressent et forment la coupe où l'on mettra le sel et le poivre. L'huilier est un entrelacement de branches de vigne qui font bon marché de l'architecture. Les couverts sont décorés de feuillages un peu lourds et d'une échelle trop grande pour un objet d'usage qu'on doit tenir à la main. Cet ensemble contraste complètement avec les œuvres précédentes. La sancière, plus calme, pourrait trouver grâce devant la critique, mais il est heureux que cet essai n'ait pas trouvé beaucoup d'imitateurs. Le moment n'était probablement pas encore venu, et les artistes qui avaient modelé ces pièces n'avaient certes pas étudié la plante et la fleur avec la sincérité de conception que les artistes de nos jours ont puisée dans les leçons de l'école.

La société parisienne, animée par les fêtes, les bals, qui se donnaient à chaque instant, ignorante encore des véritables délicatesses du goût, mais séduisante malgré tout par ses qualités aimables, faisait petit à petit son apprentissage du luxe, par des élégances obtenues le plus souvent à peu de frais, mais que développaient une vanité débordante et l'excessif besoin de paraitre. Il y avait alors dans la capitale un grand nombre de salons qui donnaient le ton et qui étaient très fréquentés. On citait, parmi les salons politiques, ceux de Mme de Boigne et de Mme de Castellane; parmi les salons diplomatiques, celui de Mme de Courbonne. D'autres réunissaient l'aristocratie, le monde parlementaire, la finance et le commerce. Il y avait les salons de Mme de Maillé, de Mme de Chastenay, de la duchesse de Liancourt, de la duchesse de Rozan, de la vicomtesse de Noailles, de Mme d'Aguesseau, de Mme Philippe de Ségur, de Mme de Podenas, de Mme d'Osmond, de Mme de Rémusat, de la comtesse Merlin, et bien d'autres encore. On parlait de la décoration de leurs ameublements, des mille gentillesses inventées pour les réceptions, des tables les plus brillantes, des thés les mieux servis, et cela mettait en branle les imaginations dans certains milieux bourgeois où l'on s'efforçait d'étaler brutalement les richesses nouvellement acquises, ou de faire croire à celles qu'on n'avait pas. La manie de la collection commençait à sévir. C'est à qui à présent aurait son *petit Dunkerque* encombré des bibelots les plus disparates, quelquefois sans valeur aucune. Il fallait avoir l'air de s'intéresser aux « antiquailles », et, pour être à la mode, il arrivait fréquemment qu'on faisait comme la grenouille de la fable : tout le monde ne pouvant avoir la réalité, on se contentait d'une apparence, et du trompe-l'œil. Dans ses spirituelles *Lettres parisiennes*, Mme Emile de Girardin (1) s'est moquée agréablement de ce travers chez ses contemporains : « Nous

(1) *Œuvres complètes de Mme de Girardin* (édit. Plon; Paris, 1860, in-8°), t. IV, p. 33. — On a vu dans le chapitre précédent ce qu'on appelait les « petits Dunkerque », expression mise à la mode par la duchesse de Berry.



Service du prince Demidoff. Huilier, salière et couvert. Exécuté par Charles Odiot.

(*Archives de la Maison Odiot.*)

avons admiré, dit-elle, les *Petits Dunkerque* de Mme de R... ou chez Mme de D... qui occupent à elles seules de magnifiques hôtels, et qui peuvent remplir d'objets d'art et de curiosité deux ou trois chambres sans qu'il y paraisse : là-dessus, tout de suite, nous avons rempli notre unique salon de toutes choses qui l'encombrent : les tables sont couvertes de porcelaines, d'inutilités, vous ne savez où poser un livre... » Et le piquant écrivain termine par cette fine réflexion qui reste toujours juste : « Quand donc devinerons-nous que ce qui est une distinction pour celui-ci n'est qu'un ridicule pour celui-là ? (1) »

L'orfèvrerie, au milieu de cette société en formation, de cette bourgeoisie montante et remuante, se mettait à la remorque des modes éphémères et s'abandonnait de plus en plus au caprice des imaginations tumultueuses des littérateurs et des poètes. Elle reçut à cette époque le plus décisif élan, grâce à la collaboration d'une foule d'artistes de talent, de sculpteurs distingués, que les orfèvres appelèrent à leur aide, et qui multiplièrent les figures, les allégories, les ornements sur les coupes, les vases, les surtouts de table, et même sur les moindres ustensiles d'usage. Cette part prépondérante de la sculpture, qui caractérise l'orfèvrerie de ce temps, marque à la fois un progrès, car elle prit une animation singulière, une vie et un intérêt indéniable à cet ardent contact des artistes, mais en même temps une faiblesse, parce que le rôle de l'orfèvre s'en trouvait d'autant diminué, et que la forme fut trop souvent sacrifiée à l'ornement, le principal à l'accessoire. Charles Blanc a fait à ce propos une remarque très juste : « Est-il admissible, dit-il, qu'un sculpteur, en voulant orner une aiguière, en déforme le galbe, en altère les proportions, et cela pour montrer son talent aux dépens de l'orfèvre ? C'est ce qui est inévitable, et les œuvres les plus belles de la Renaissance sont entachées de ce défaut. » Si les orfèvres de 1830 ne surent pas assez rester dans leurs ateliers les « maîtres de l'œuvre » comme l'avaient été leurs ancêtres des anciennes corporations, s'ils laissèrent trop souvent plus de liberté qu'il n'aurait fallu aux sculpteurs qui abusaient de l'ornement, c'est que beaucoup n'étaient alors orfèvres que de nom, ignoraient le métier et conduisaient leur fabrique comme une boutique. C'était la conséquence de la liberté du commerce inaugurée en 1789. Ceux qui étaient en tête de ligne, les Odiot, les Fauconnier, gardaient une certaine autorité, fondée sur l'expérience et la pratique, sans toutefois parvenir à discipliner suffisamment l'exubérance de leurs collaborateurs. Ce fut bien autre chose quand se révélèrent, entre 1830 et 1840, de nouveaux chefs d'atelier, tels que Durand, Lebrun, et surtout Wagner, Morel, Duponchel, Froment-Meurice, qui, remplis d'entrain et d'initiative, engagés à fond dans le mouvement romantique, novateurs par tempérament ou par calcul, firent à la sculpture de l'ornement et de la figure une place plus grande qu'elle ne l'avait jamais été.

---

(1) Ch. Blanc, *Grammaire des arts décoratifs*, chapitre de l'Orfèvrerie.

Précisément à cette date apparut, comme par enchantement, toute une phalange de jeunes artistes, statuaires, décorateurs, ciseleurs, débordant d'idéal, transportés d'ardeur, surexcités jusqu'au fond de l'âme par la fièvre du romantisme, qui allaient mettre au service de l'industrie la fougue un peu incohérente de leurs rêves. D'où venaient-ils? Comment était né en eux ce goût de l'ornement qui n'existait plus dans l'art et qu'on avait désappris? A quelle source avaient-ils puisé ce sens du pittoresque et de l'arrangement décoratif qui n'était alors enseigné nulle part, et dont il était si difficile de trouver des exemples? C'est là un phénomène qui n'est pas des moins curieux dans l'histoire des arts du dix-neuvième siècle.

Parmi les sculpteurs qui eurent, à cette date, la plus féconde influence sur l'industrie de l'orfèvrerie, il faut citer Jean Feuchères. Elève du sculpteur Cortot, il avait étudié également le dessin avec un peintre nommé Blondel, et après un début au Salon de 1831, à l'âge de 24 ans, il se mit presque aussitôt à dessiner et à modeler, pour des orfèvres et d'autres industriels, des compositions pleines de charme et d'une réelle habileté, dans lesquelles étaient évoquées les scènes et les symboles chers à la Renaissance. Il avait réuni sur cette époque une collection importante de documents, d'anciennes estampes dont il se nourrit l'esprit, et comme il était doué d'une imagination inépuisable, avec une adresse de main merveilleuse, et comme il s'était formé le goût, il se laissa aller aisément, sans abandonner ses grands travaux de statuaire, à prêter sa gracieuse collaboration à l'industrie qu'il alimenta pendant vingt ans de modèles de tous genres. Cet exemple d'un artiste de tel mérite, qui ne dédaignait pas de faire une besogne, qu'à cette époque aucun de ses confrères n'aurait osé entreprendre pour ne pas sembler déchoir, eut les plus heureuses conséquences. Il faut bien se rappeler en effet l'espèce de déconsidération que les artistes avaient alors à braver quand, semblant sortir de leur profession, ils consentaient à faire œuvre ornementale (1). Dans les ateliers, les décorateurs-modeleurs, qui n'étaient guère autrement traités que comme des artisans manuels, s'en sentirent subitement rehaussés. Les ciseleurs se crurent tous des Cellini, et virent en Jean Feuchères un des leurs, le chef qui les représentait, qu'il fallait suivre désormais. Ils parlaient avec émotion de son bas-relief de l'Arc-de-Triomphe, représentant le passage du pont d'Arcole (1834), et ses statues exposées au Salon de 1835, un *Benvenuto Cellini*, un *Satan* aux ailes repliées, penseur lugubre, un *Raphaël* rêvant, ainsi que de sa charmante *Renaissance des arts* et d'un gracieux petit bas-relief, *la Peinture et la Poésie* (Salon de 1836), acquis par le baron de Rothschild. Par la suite, Feuchères

(1) Un confrère de Jean Feuchères, qui travaillait aussi pour l'orfèvrerie, Henri de Triqueti, ayant exposé au Salon de 1836 une aiguière d'argent, les journaux voulurent bien en parler, mais en plaidant les circonstances atténuantes pour un artiste qui osait ainsi déroger. « Ses ouvrages, dit *la Mode*, sont une sorte de passe-temps qui acquerront de la valeur en raison de leur rareté. »

Bouclier : Jupiter foudroyant le Titan.

(*Dessin original de J. Feuchères.*)

fut officiellement chargé de diverses sculptures monumentales : il fit la figure de *Jeanne d'Arc sur le bûcher*, à Rouen, celle de *sainte Thérèse*, pour l'église de la Madeleine à Paris, celle de *Bossuet*, pour la fontaine de la place Saint-Sulpice,

Le Parnasse. Projet de surtout.
(*Dessin original de J. Feuchères.*)

celle du *cavalier Arabe*, sur le pont d'Iéna, *la Constitution*, sur la place du Palais-Bourbon, etc. C'est lui qui fut choisi pour exécuter le char funèbre qui servit à transporter les restes de Napoléon Ier. Mais ses travaux pour l'orfèvrerie et pour le bronze étaient dignes d'être plus appréciés encore par les qualités techniques dont ils témoignaient, par la nouveauté et la variété des conceptions, par le charme du

décor approprié — avec une science bien faible encore et bien rare — à la destination des objets. Feuchères composa notamment pour le célèbre ciseleur Vechte, dont il va être bientôt question, plusieurs beaux vases et quelques boucliers. Il fit pour Froment-Meurice une quantité de travaux des plus importants que nous

Le Travail des champs. Projet de surtout.
(*Dessin original de J. Feuchères.*)

retrouverons en parlant des expositions de l'industrie, et commença la résurrection du vieil art limousin de l'émail en fournissant à cet orfèvre des compositions qu'exécutaient Sollier, Grisée, Meyer, Heine, etc. La maison Christofle possède de lui divers projets de surtouts qui montrent toute la souplesse, toute la fertilité d'invention de cet artiste, mort trop jeune (en 1852, à quarante-cinq ans), et qui, s'il eût vécu à une autre époque, aurait pris rang parmi les plus grands décora-

teurs. « S'il porta souvent la peine, ainsi que l'a remarqué un critique avisé, M. Ph. Burty, du peu de méthode de ses études premières », ce ne fut point sa faute, puisque, de tous les artistes de son temps, il est celui qui s'appliquait le plus à réagir contre les lacunes qui existaient alors dans l'enseignement des arts. J'ai

Esquisse de surtout pour le duc de Luynes.
(*Dessin original de J. Feuchères.*)

sous les yeux, en écrivant ces lignes, le dessin original d'une de ces compositions datées de 1836, par conséquent de ses débuts. C'est le projet d'un bouclier, car c'est lui qui mit en faveur, parmi les orfèvres, cette forme très « romantique » qu'il trouvait favorable pour faire valoir les motifs en bas-relief. On y rencontre déjà l'habileté d'un professionnel habitué aux difficultés des travaux du métal, et avec cela une vigueur d'expérience, une liberté d'allure très curieuse. Le sujet représente *Jupiter foudroyant les Titans*. On voit les géants, qui ont amoncelé des

blocs énormes de rochers, monter jusqu'à l'Empyrée pour y porter la menace de leurs torches enflammées, tandis que, soutenu par l'aigle qui plane d'un large vol au-dessus des assaillants, Jupiter brandit la foudre, et les accable de ses coups.

Un second dessin, qui fait également partie des archives de la maison Christofle, est un projet de surtout représentant le Parnasse. Au sommet d'un rocher

Saucière.
(*Projet de J. Feuchères.*)

que domine une figure d'un beau mouvement : un Apollon jouant de la lyre et emporté par l'irrésistible élan de Pégase. Feuchères avait dû penser au mot historique de Napoléon à son peintre David et voulu que le jeune dieu fût « calme sur un cheval fougueux ». Autour de lui les Muses sont groupées avec leurs attributs. La partie inférieure du surtout est occupée par une figure de fleuve à barbe limoneuse, accoudée sur une urne et tenant en main une rame, accompagnée de nymphes jouant dans les roseaux. Le dessin, poussé à l'effet, est exécuté avec la liberté du croquis, mais conserve un bel aspect décoratif.

Un autre dessin de surtout est non moins intéressant, il est signé de Feuchères, 1847, et a pour sujet le travail des champs. En forme pyramidale, ce surtout est divisé en trois parties superposées. Sur la base, à droite et à gauche,

La Métallurgie.

(Dessin original de J. Feuchères.)

l'artiste a symbolisé le pain et le vin, aliments essentiels de l'homme, par deux groupes représentant la moisson et la vendange ; au centre, sous l'arcade irrégulière d'une grotte, un groupe d'artisans forge le soc de la charrue qui doit creuser le sillon où germera le grain ; au-dessus, les divinités des eaux répandent sur le sol le contenu des urnes fécondes, et, au sommet, une Bacchante et Cérès dominent la composition de ce surtout somptueux.

Un troisième dessin, qui pourrait bien être l'une des premières pensées de Feuchères pour la composition d'un surtout que le duc de Luynes devait faire exécuter par Froment-Meurice. Le groupe central est de trois figures : Bacchus, Cérès et Vénus, comme dans l'exécution définitive. Très élégantes dans leur enlacement, elles diffèrent peu du modèle définitif, mais dans le premier jet de l'artiste paraissent encore plus fines et plus sveltes. Le plateau convexe sur lequel elles reposent remplace la sphère que ceinture le Zodiaque dans l'exécution définitive et est porté par quatre cariatides espacées dont l'artiste nous montre les deux principales : la chasse et la pêche; au centre, une panthère domptée par un enfant.

Candélabre pour un surtout.
(*Dessin original de J. Feuchères.*)

Le dessin du candélabre qui devait l'accompagner est enlevé de main de maître. Une corne d'abondance, d'où s'échappent des bouquets de lumières, est portée par une nymphe qui chevauche sur le dos d'un faune. Un croquis au crayon sur le côté représente le groupe qui devait faire le pendant du premier.

Ces dessins, dont l'invention est charmante, ne sont que des esquisses, mais quelle précision déjà et comme on sent que l'artiste sait bien qu'il travaille pour un orfèvre et que ces projets qui pourront être remaniés et corrigés sont déjà des œuvres exécutables en métal précieux.

Le dernier dessin de Feuchères présente une certaine ambiguïté dans la forme ;

est-ce un surtout, est-ce un drageoir? Il semble que l'artiste ait fait allusion à la profession de l'orfèvre : Vulcain en est le couronnement et deux figures de femmes symbolisent le travail de l'orfèvre, l'une modèle, l'autre travaille sur le boulet du ciseleur et le petit groupe d'enfants battant l'enclume ne laissent pas de douter sur les intentions de l'artiste; l'effet en est somptueux. Tels étaient les motifs dont on aimait alors à se réjouir les yeux : la mythologie entrevue dans un

Bacchanale, émail en camaïeu.
(*J. Feuchères.*)

décor pittoresque et moyen âge. Feuchères en eût fourni tant qu'on en aurait voulu.

Feuchères s'était essayé dans l'art de l'émailleur. Il avait donné à la Manufacture de Sèvres des motifs charmants qui y furent exécutés. Des plaques d'émail en forme de médaillon, que nous possédons, ont été exécutées dans le genre des émaux de Limoges et portent sur le côté la signature de Feuchères tracée en or. Ce sont des motifs de bacchanale qu'il affectionnait. Une bacchante endormie et lutinée par les amours, s'abandonnant aux bras d'un faune, est d'un dessin excellent et montre la ressource et la fécondité de l'imagination de Feuchères.

A côté de cet artiste, il faut placer Jules Klagmann, qui, quoique à peu près

Emaux en camaïeu. J. Feuchères.

(Collection H. Bouilhet.)

du même âge, fut, on peut dire, son élève, et devint son émule. Comme lui, il délaissa l'école académique pour les études indépendantes, l'ornement, et l'art de la Renaissance. Les succès qu'il obtint aux Salons avec des figures, telles qu'un *Job* d'un beau sentiment et d'une vérité palpitante, ne l'empêchèrent pas de s'adonner à la décoration architecturale et aux travaux de l'industrie. Il est l'auteur de la fontaine de la place Louvois, et c'est à lui que s'adressa la famille Rothschild pour toute la partie ornementale des deux hôtels, fastueux pour l'époque, qu'elle fit élever rue Laffitte.

Portrait de Aimé CHENAVARD.

D'autres sculpteurs durant cette période fournirent le plus utile concours aux orfèvres; j'ai déjà parlé de l'illustre Barye, qui, n'ayant pas obtenu le prix de Rome à l'Ecole des Beaux-Arts, demanda ses premières ressources à l'industrie, et travailla pour Fauconnier. Il exécuta plus tard pour le duc d'Orléans, d'après les dessins de Chenavard, un surtout de table qui comprenait neuf groupes de chasse dans les différentes parties du monde, excellent thème qui permit à Barye de mêler avec une furie pittoresque, hommes, lions, chevaux, éléphants, etc. (1)...

Chenavard était un dessinateur habile, jeune encore, et dont l'influence était très grande alors. Né à Lyon en 1790, Aimé Chenavard était, en 1830, le directeur artistique de la Manufacture de Sèvres, fonction à laquelle il avait été appelé par Brongniart qui, savant distingué, avait senti le besoin de s'entourer d'artistes capables de continuer les traditions de notre manufacture nationale. Chenavard fut à cette époque — toutes proportions gardées — le « Percier et Fontaine » de l'époque romantique.

Ce fut lui qui enterra le style du premier Empire et inaugura celui qui triompha sous le second, style — si l'on peut appeler cela un style — qui vécut du mélange

(1) Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, page 243.

de tous les autres. Amateur instruit, bibelotier avisé, il réunit de belles œuvres du quinzième et du seizième siècle, les copia souvent, et plus souvent encore les mélangea dans des œuvres qu'il prenait pour originales. Sa manière peut être étudiée dans son recueil de décorations intérieures (tapisseries, tapis exécutés dans les manufactures royales), Paris, 1833-1835; et dans son Album de l'Ornemaniste, Paris, 1836. En 1855, le comte de Laborde, dans son livre de l'Union de l'Art et de l'Industrie, disait de lui : « Cet artiste avait l'instinct du frelon qui sait trouver dans chaque fleur le suc qu'elle contient et qui ignore le secret de l'abeille pour en faire le miel. Fureteur infatigable, il avait feuilleté les livres, calqué les gravures, copié les manuscrits, dessiné les monuments, et de tout cela il n'avait pas su se former une originalité propre, un style individuel. En dépit d'une exécution des plus habiles, malgré des détails très bien rendus, on aurait dû lui reprocher l'abus de toutes choses, la disproportion dominant partout, l'absence complète de calme, de pondération, de simplicité. Chenavard avait séduit quelques hommes de lettres qui faisaient alors les réputations, et il était devenu l'artiste populaire, le prophète et l'homme-dieu d'une religion qu'on croyait nouvelle, de l'art appliqué à l'industrie.

» Tout ce désordre, qui ressemblait fort à une orgie, marqua dans l'art et l'industrie de la France d'une manière déplorable. » Mais il n'en avait pas moins fait école, et l'on pourrait presque dire qu'en 1900, son influence n'est pas encore tout à fait abolie.

Le mouvement romantique avait modifié sa manière, ce fut sous Louis-Philippe qu'il donna la mesure d'un talent plus assagi, et conquit auprès de ses contemporains une juste renommée. Il mourut en 1838, et ses amis lui élevèrent au Père-Lachaise un monument dont l'architecture élégante contraste heureusement avec les tombes qui l'entourent. Sur une base rectangulaire, six colonnes supportent un dôme rappelant le temple de l'Amour à Trianon. Au centre est un vase de bronze, surmoulage d'une des œuvres les plus importantes de Chenavard représentant le Triomphe des Arts du Décor.

Parmi les sculpteurs les plus en faveur à cette époque, on peut citer encore Henri de Triqueti, Auguste Préault, Pradier, Cavelier, Geoffroy de Chaumes, auteur de belles aiguières exécutées par Wagner. On ne doit pas oublier Carrier-Belleuse alors à ses débuts, et que l'art du dix-huitième siècle devait tant séduire; P. Rouillard, sculpteur d'animaux; Soitoux, Ambroise Choiselat qui fut associé aux meilleurs travaux de Klagmann et était un « arrangeur » d'imagination fertile.

Jeannest, ami et disciple de Feuchères, qui excellait dans les objets de petites dimensions, modela avec Combettes le magnifique service que fit Odiot en 1835 pour le baron Salomon de Rothschild, ouvrage « considéré » à juste titre, a dit le duc de Luynes, comme le plus riche exemple d'une excellente orfèvre-

Vase décoratif, par Chenavard.

rie (1). Malheureusement, Jeannest, dont le talent était très fin et d'une distinction extrême, nous fut ravi par l'Angleterre, avec plusieurs autres qui s'en allèrent travailler pour Elkington; il y mourut en 1857. L'Exposition de 1855 nous avait montré ses dernières œuvres, et la maison Elkington, qui remporta la grande médaille d'honneur, avait dû ses succès à la collaboration de ce décorateur éminent. Dans cette liste que j'abrège, pourraient être compris des hommes tels que Hugues Protat, Auguste Willms, qui succéda à Jeannest chez Elkington à la mort de celui-ci, puis Constant Sévin, Chabrau, Eugène Party, Liénard, etc., tous remplis de talent, ornemanistes ayant fait eux-mêmes leur éducation un peu à la diable, mais bien doués, et qui partageaient leur activité entre les industries de l'orfèvrerie, du bronze ou des meubles.

Aiguière, par Chenavard.

La ciselure, d'autre part, fit à cette date de surprenants progrès. Depuis le premier Empire elle était restée un métier morne et borné, banal et plat; on se contentait de « nettoyer » les surfaces du métal pour donner aux pièces d'orfèvrerie les apparences d'un achèvement soigné, mais sans essayer de marquer d'aucun accent la matière, ni de souligner par des effets variés les intentions du créateur de l'œuvre. L'épiderme de l'argent, ou bien était rendu luisant comme un miroir par l'emploi du rifloir et l'action de la gratte-boesse, ou bien prenait, « au moyen de quantité de petites molettes d'acier sablé qu'on promenait en tous sens sur l'ouvrage, l'épiderme du sucre blanc (2) d'une monotonie fade, que les Anglais ont durant assez longtemps grandement recherché ». Ce n'était plus du tout cet art de la ciselure, si spirituel et délicat, tel que l'avait pratiqué au dix-huitième siècle Thomas Germain, par exemple, qui savait prêter à l'argent un langage et comme une âme par le martelage, les pointillés, les sablés, tout un travail infiniment précieux et intelligent de l'outil. Ainsi que l'a dit un maître que j'aime à citer (3), le ciseleur a le devoir

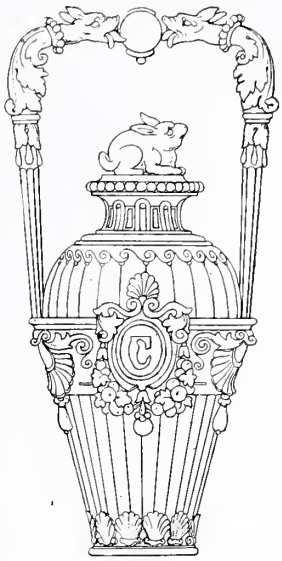
(1) Duc de Luynes, *Rapport sur l'Orfèvrerie à l'Exposition de* 1851, page 63.
(2) Jean Garnier, *Manuel du ciseleur* (1859, 1 vol. in-12), page 60.
(3) Lucien Falize, dans le *Dictionnaire de l'Industrie* de E.-I. Lamy, à l'article *Ciselure*.

de faire dire au métal « ce que le sculpteur n'a pu lui donner, ce que ne livrent » ni la terre, ni la cire, ni le bois, ni le marbre : cette fleur de l'épiderme, le » chairé de la peau, la maille du tissu, les nervures des feuilles, le moiré des » fleurs, tout cet infini délicat, qui charme l'œil et donne la couleur et l'esprit » à la matière ».

A partir de l'époque romantique on vit les ciseleurs s'appliquer à l'étude de ces petits problèmes d'interprétation, qui ont tant d'importance en orfèvrerie et qui consistent à donner de la valeur à tel ou tel détail, à exalter ou à calmer le métal, à savoir, notamment dans une figure, quelle partie restera mate, par opposition à telle autre qui sera unie. Assurément les ciseleurs de cette période ne retrouvèrent pas d'emblée la perfection des anciens, ils montrèrent une tendance, par une réaction qu'on s'explique, à grandir leur rôle, à faire parfois trop chanter l'outil au détriment de l'harmonie générale, à trahir les intentions de l'auteur qu'ils n'avaient qu'à docilement traduire. Mais ils apportèrent de la vie et le souci de la vérité dans le rendu, là où il n'y avait plus que froideur et insipidité.

Les plus distingués ciseleurs de cette époque furent Mulleret, les deux frères Auguste et Joseph Fannière, Deurbergues, Poux, Dalbergue, etc., et pour les petites choses Douy, Fauque, Honoré, J. Garnier, etc. Celui qui les dépasse tous, car, en même temps qu'ouvrier incomparable, il fut artiste d'imagination, rénovateur du *repoussé,* c'est Vechte. En orfèvrerie, « le repoussé est l'art sans limite », a dit le comte de Laborde. On peut former tous les jours d'habiles ciseleurs et de bons fondeurs; mais des artistes capables d'interpréter une composition en repoussant simplement avec le marteau et le ciselet une plaque de métal, ou d'exprimer par ce procédé ce qu'ils ont conçu et ce qu'ils conçoivent dans la chaleur même de ce travail, ces artistes-là sont rares. Vers 1835 on vit paraître, dans les boutiques de marchands de curiosités, des pièces d'orfèvrerie repoussée qui paraissaient trop belles pour être modernes, qui, comme œuvres de la Renaissance, avaient un style si large, si plein, si vivant, qu'il était difficile de l'attribuer à des maîtres connus; d'un autre côté, on ne s'expliquait pas l'apparition subite de pièces aussi importantes, et tout à fait ignorées; il aurait fallu la découverte d'un Pompéi du seizième siècle pour l'expliquer. L'auteur mystérieux de ces pièces si remarquables n'était autre que Vechte. Il avait commencé par être ouvrier dans les fabriques. Né à Avallon en 1800, et orphelin à onze ans, il était venu à Paris, était entré comme apprenti chez un vieux ciseleur, nommé Faucin, puis chez un fondeur, Soyer, celui qui devait exécuter plus tard la colonne de Juillet. Antoine Vechte apprit, comme il put, à modeler. Il s'était marié et, pour faire vivre sa nombreuse famille (onze enfants lui naquirent), il se mit à créer des modèles de pendules pour un fabricant de bronzes du nom de Vittoz. Ce que pouvaient être ces modèles, on le devine! Mais à ce moment Vechte se lia avec Feuchères, subit son influence, et fit son éducation d'artiste : il fut bientôt à même de

composer lui-même des casques, des boucliers, qu'il exécutait en repoussé et qu'un marchand juif vendait comme œuvres anciennes. Plus tard, se trouvant en Angleterre, Vechte rit beaucoup, en visitant la Tour de Londres, de reconnaître quelques-unes de ces œuvres de sa jeunesse qui étaient attribuées à un maître italien. Cependant, de fins connaisseurs de Paris ayant parlé de sa prestigieuse habileté au duc de Luynes, celui-ci lui commanda vers 1836 un beau vase d'argent repoussé dont il lui indiqua le sujet. Ce fut la première pièce que notre ciseleur signa de son nom. Elle représentait, sur la panse, le *Triomphe de Galathée* et un Neptune domptant les flots, avec des enfants et des tritons groupés autour du pied; sur le couvercle une *Scylla*, sur la frise un combat de monstres marins, et aux anses des figures de sirènes et d'enfants. « On y reconnaissait encore, a dit le duc de Luynes (1), les réminiscences de ces peintres italiens de la grande époque qu'il avait étudiés avec tant de constance et d'affection; cependant son travail passant de la ronde bosse à des reliefs à peine sensibles, ses ornements distribués avec un art merveilleux sur des fonds unis ou granulés, les monstres fantastiques entremêlés à ses tritons et à ses néréides, et bigarrés de détails gravés ou ponctués avec un goût extrême et une variété infinie, toutes ces qualités nouvelles et tirées de son propre fonds, ajoutées à celles qu'il avait reçues des anciens maîtres, mettaient M. Vechte hors de parallèle avec tous les orfèvres, quelle que fût leur capacité. »



Vase par Chenavard.

Flambeau par Chenavard.

La seconde œuvre de Vechte, qui attira décidément l'attention vers lui, fut un bas-relief en or sur la lame de l'épée offerte au comte de Paris, arme dont l'exécution associa tant de talents et d'artistes

(1) Duc de Luynes, *Rapport sur les métaux précieux à l'Exposition universelle de* 1851, page 75.

divers (1). Puis il entreprit pour un armurier, M. Lepage, une aiguière de très grande dimension dont le sujet était le *Combat des Centaures et des Lapithes*, que nous avons reproduit (2). Là encore on reconnaissait l'inspiration de quelque maître italien. Le dessin en était de J. Feuchères. Mais ce que le ciseleur empruntait à autrui prenait sous ses doigts une intensité de vie, un cachet personnel et un caractère saisissant. Voici ce qu'a dit Ch. Blanc à propos du bouclier qui était exposé au Musée centennal : « Les énergiques méplats d'une » figure en action, les rondeurs d'un corps voluptueux, les muscles ressortis » d'un cavalier armé dont le cheval se cabre, les draperies remuées, les têtes » échevelées et les crinières flottantes, enfin les armures historiées dont l'ar- » tiste a revêtu les divers personnages de cette pièce..., tout cela est exprimé » à ravir par le marteau du repousseur qui, suivant les reliefs qu'il voulait obte- » nir, a frappé avec résolution ou avec douceur, en descendant par degré des » accents fiers qui font respirer la vie jusqu'aux pâles dépressions où vient » expirer la forme (3). »

Lancé définitivement dans le monde des riches amateurs, Vechte exécuta alors, outre un bracelet pour la duchesse de Cambacérès, une coupe en argent pour M. de Vandœuvre, représentant un sujet inspiré de Flaxman, « l'Harmonie dans l'Olympe », qui parut à l'Exposition de l'Industrie de 1849, et valut à son auteur la croix de la Légion d'honneur, et de plus une commande officielle, que lui fit donner M. de Thiers, « le Vase du Scrutin », lequel ne fut achevé qu'en 1861, et est devenu le *Vase de la création* représentant Adam et Eve, le paradis perdu, les passions vaincues : il est actuellement au Musée du Louvre, mais ce n'est pas une de ses œuvres les meilleures. Il existe encore dans les réserves du Louvre un vase inachevé qui a été donné par sa fille, Mme Vernaz-Vechte, et que nous avons pu représenter dans la même planche.

Nous avons réuni aux œuvres de son père le vase de Mme Vernaz, son élève, d'une sculpture plus mièvre, d'une ciselure un peu féminine, mais qui montre que, si la fille avait hérité de quelques-unes des qualités de son père, elle avait exagéré ses défauts.

Vechte s'était fait bâtir à Ménilmontant une petite maison que fréquentaient les artistes décorateurs du temps, Feuchères, Klagmann, Hugues Protat : c'est là qu'il travaillait pour les orfèvres qui lui donnaient à exécuter leur ciselure, Wagner et Froment-Meurice. Un jour il reçut la visite de Mme Nathaniel de Rothschild, qui lui commanda sa statuette équestre en argent repoussé, en cos-

---

(1) La composition et la sculpture de cette pièce était de Klagmann, la ciselure de Vechte, l'orfèvrerie de Morel. L'exécution en fut dirigée d'un bout à l'autre par Fossin (note de Froment-Meurice publiée par Ph. Burty dans un ouvrage sur cet orfèvre, page 14). Froment-Meurice était l'orfèvre en nom qui avait été chargé de la commande de cette épée.

(2) Cette pièce est devenue la propriété de la fille de Lepage, Mme Brot de Commère.

(3) Ch. Blanc, *Grammaire des Arts décoratifs*, page 315.

Aiguière en orfèvrerie par F. Meurice.
Modèle de J. Feuchères, ciselée par Vechte.
(*Musée centennal. — Collection de Mme Bro de Commères.*)

Vases en repoussé, exécutés par Vechte.

tume d'amazone. Le morceau séduisit si fort le baron James de Rothschild, que celui-ci, enthousiasmé, songea à charger l'artiste de deux bouts de table de grandes dimensions, devant figurer le Jour et la Nuit. Les maquettes furent faites; elles comptaient un nombre énorme de figures; mais le projet, on ne sait pour quelle cause, n'eut pas de suite, et Vechte, profondément déçu, se décida à accepter les propositions d'engagement que lui avaient faites les célèbres orfèvres

Bouclier « la Chevauchée », ciselure de Vechte.
(*Musée centennal.*)

de Londres, MM. Hunt et Roskell, et quitta la France en 1849 (1). Les œuvres exécutées par lui depuis lors, et jusqu'à sa mort, survenue en 1868, appartiennent à l'Angleterre. Nous aurons l'occasion d'en parler plus loin; mais ce qu'il convient de dire ici, c'est que le départ d'un tel artiste fut extrêmement regrettable, car il priva l'orfèvrerie française d'un de ses plus brillants auxiliaires. Ainsi que l'a fait

(1) Tous ces détails sur la vie de Vechte sont tirés d'un ouvrage inédit, *les Artistes décorateurs au dix-neuvième siècle*, par Victor Champier, qui possède un recueil de souvenirs personnels que lui a transmis la famille de l'artiste. Ce qui a été dit ci-dessus sur les artistes de l'époque romantique est également emprunté à l'ouvrage de M. Victor Champier.

remarquer le duc de Luynes (1), Vechte a introduit dans l'art du repoussé des perfectionnements précieux, particulièrement la préparation des pièces difficiles qui, au lieu d'être péniblement ébauchées et achevées sur le ciment, sont maintenant estampées par morceaux dans des creux en métal, fonte ou bronze, puis ensuite ajustées, soudées et ciselées. Il en résultait une grande économie de travail, et le métal, moins fatigué par le travail du marteau, conservait plus d'égalité dans son épaisseur; les trous et les déchirures étaient moins à craindre. Son talent, en plein épanouissement quand nos voisins l'accaparèrent, aurait pris sans nul doute un élan encore plus puissant dans sa patrie. Il avait formé un jeune élève, Morel-Ladeuil, qui devint également un maître dans l'art du repoussé : celui-là aussi fut enlevé à notre pays par l'Angleterre, où nous le verrons dans le chapitre suivant produire, à la solde d'Elkington, d'admirables ouvrages de 1852 à 1888.

Après cette nomenclature des principaux collaborateurs de l'orfèvrerie sous le règne de Louis-Philippe, revenons aux fabricants eux-mêmes, aux chefs des maisons les plus importantes, en constatant leurs efforts tels qu'ils se manifestèrent aux diverses expositions de l'industrie qui eurent lieu à cette époque.

L'Exposition de 1834, organisée, non plus au Louvre mais sur la place de la Concorde, dans des baraquements assez sommaires, réunit 13 orfèvres sur 2447 exposants. C'est le baron Charles Dupin qui fait le rapport. Il exprime un « sentiment profond de regret » à voir les artistes s'humilier jusqu'à suivre, à copier une mode éphémère et bizarre, pour adopter des formes anglaises lourdes, prétentieuses et sans grâce. Il ajoute : « L'orfèvrerie anglaise n'est, selon nous, » qu'une alliance maladroite de la prodigalité d'ornements qu'affectait la Renais- » sance, avec les tortillements du genre Louis XV. Au lieu d'accepter cette com- » binaison monstrueuse, si l'on veut à toute force imiter, pourquoi ne pas » remonter aux types primitifs (2)? » La réflexion était juste. Elle s'adressait spécialement à Odiot qui, comme je l'ai déjà dit, avait été le grand importateur, en France, de ce genre anglais, dont on commençait à Paris par comprendre le ridicule, et que les esprits avisés signalaient comme un danger. Mais ce qu'il faut dire, c'est que grâce à Odiot qui avait voulu prendre surtout à nos voisins leurs machines-outils, les tours, les matrices grâce auxquelles ils avaient conquis sur nous une avance considérable au point de vue de la fabrication commerciale, nous pûmes dès lors reprendre une avance que nous ne devions pas laisser échapper. A cet égard, le service rendu par Odiot à son industrie fut très grand; malheureusement, en même temps que les outils d'invention anglaise, les modèles de Londres avaient pénétré aussi; à l'amalgame de la Renaissance et du Louis XV, on ajoutait (car l'influence de Chenavard s'étendait jusqu'à Londres) la nature

---

(1) *Rapport de* 1851, page 77.

(2) *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française exposés en* 1834, par le baron Ch. Dupin, Paris, 1836. 3 vol. in-18. (Voy. chap. XXIII, section II, page 144.)

Portrait de Charles ODIOT et de ses deux fils, Ernest et Gustave.
(*Collection Gustave Odiot.*)

morte, la nature vivante et tout un genre d'un pittoresque extravagant. Ce n'était que forêts vierges et palmiers, bois de sapins couverts de neige et habités par des ours, chasses à l'éléphant et aux tigres, scènes de croisades ou de la vie privée la plus ordinaire, comme le duc de Wellington à cheval dans son parc, ou bien toute la végétation des serres chaudes de l'Angleterre, tout le règne animal du monde, péniblement imité, durement rendu (1). Odiot ne présenta pas, à l'Exposition de 1834, des œuvres d'un goût aussi exotique; il avait pourtant deux surtouts

N° 5. — Théière, renaissance italienne. Œuvre d'Odiot.
(*Musée centennal.*)

de table en argent mat, dont l'un offrait un amoncellement d'arbustes et de plantes, et dont l'autre, plus simple, n'en était pas moins une imitation des formes anglaises.

Le Musée centennal nous montrait une série d'œuvres d'Odiot qui marquaient bien l'évolution qui s'était faite dans sa fabrication de 1830 à 1848.

C'est pendant toute cette période que la renommée de Charles Odiot, qui continuait à s'inspirer des traditions paternelles, devint universelle.

M. Gustave Odiot nous a permis de reproduire un portrait de son père qui date

(1) Comte de Laborde, ouvrage cité, page 372.

de 1840, où il est représenté avec ses deux jeunes fils, Ernest et Gustave, qu'il allait former à son exemple et préparer à suivre sa carrière. La réunion au Musée centennal des pièces que nous avons reproduites ici est particulièrement suggestive, et montre les étapes parcourues par Odiot pendant le règne de Louis-Philippe.

L'influence anglaise est bien marquée dans la cafetière N° 3 de forme gourde allongée, à panneaux ciselés en relief et séparés par des côtes. L'ornementation en est exubérante et les scènes de jeux d'enfants qui sont représentées, se ressentent du peu de mesure des orfèvres d'outre-Manche.

Tout autre est la théière N° 4, dite de forme « casquette » tout unie. Elle est au contraire pratique et simple, telles qu'aujourd'hui encore sont les pièces de fabrication anglaise les plus en vogue. Les deux cafetières 1 et 2 marquent le moment où Charles Odiot, retrouvant dans nos traditions françaises des types d'un goût plus épuré, allait complètement changer sa manière.

La théière N° 5, de forme aplatie avec têtes de béliers servant d'amortissement au bec et à l'anse, se ressentait déjà du retour au style de la Renaissance mis en faveur par le Romantisme. La sculpture en était puissante, et la frise semblait imitée des marbres de la Renaissance italienne.

Mais là où le style romantique est plus visiblement marqué, c'est dans la cafetière N° 6. Quatre figures assises sur une panse aplatie accompagnent l'anse et le bec; une profusion d'ornements couvrent la forme et compliquent la décoration sans laisser de parties unies et calmes où l'œil puisse se reposer, ornements qui ne sont ni moyen âge ni renaissance, mais s'inspirent du mouvement créé par la littérature d'alors qui s'accentuera encore, en s'affinant avec Froment-Meurice.

Dans le dernier type se retrouvait également l'influence anglaise, mais avec un goût plus épuré. Le samovar, décoré de branches et de feuilles de thé, était inspiré des végétations fleuries dont les Anglais abusaient, mais auquel Odiot avait su donner un aspect pittoresque et agréable.

Son influence était visible sur un orfèvre de Strasbourg, nommé Kirstein, qui montrait des vues et des médaillons figurant des chasses et des combats. Durand, élève d'Odiot père, s'éloignait complètement, au contraire, du goût anglais pour adopter le style Renaissance à la mode, et s'attirait par cela même un compliment du Jury qui, le félicitant pour une aiguière d'une assez belle exécution, assurait qu'il était fait pour comprendre les beaux-arts. De même pour Lebrun, dont les vases pour prix de courses recueillirent tous les suffrages. Mais le grand succès fut pour Wagner qui, pour sa première exposition, obtint d'emblée une médaille d'or, avec un bijou. Wagner était un artiste prussien. Arrivé à Paris vers 1830, il s'associa avec un lapidaire, Mention; il avait fait d'excellentes études spéciales, a dit le duc de Luynes (1); son instruction dans les arts du dessin était complète,

(1) Duc de Luynes, *Rapport sur les métaux précieux à l'Exposition de* 1851, page 68.

Cafetières, théières exécutées par Odiot.

(*Musée centennal.*)

les procédés de l'orfèvrerie, de la bijouterie et de la joaillerie lui étaient familiers, son talent personnel était remarquable.

Il commença par la fabrication des nielles à l'imitation de ceux de Russie, et devint promptement si habile dans cet art, qu'il laissa ses modèles bien loin

N° 6. — Cafetière, style romantique. Œuvre d'Odiot.
(*Musée centennal.*)

derrière lui. Encouragé par le duc d'Orléans et par la princesse Marie, Wagner entreprit de grands travaux et réussit dès son début. Il devint chef d'école, fixa l'attention des amateurs et apporta sa science à la place de la routine. On vit en lui se réaliser ce qui n'était plus qu'un souvenir depuis le dix-septième siècle : habile à dessiner et à modeler aussi bien qu'à ciseler, Wagner fit revivre le repoussé. « Outre les qualités d'art dont il faisait preuve, le jury de 1834 remarqua chez Wagner le souci de mettre ses travaux à la portée d'un grand nombre de fortunes par les procédés de gravure mécanique, ce qui, affirmait le rapporteur, « devait produire une vraie révolution. »

Cinq ans après, c'est-à-dire à l'Exposition de l'industrie de 1839, installée

cette fois aux Champs-Elysées, sur le carré Marigny, l'orfèvrerie était représentée par 22 exposants, au nombre desquels outre les fabricants cités ci-dessus, et qui restaient fidèles à ces concours périodiques, figuraient des noms nouveaux, ceux de Froment-Meurice, qui allait prendre une place éminente dans notre industrie, et de Christofle qui n'exposait encore que des bijoux, mais qui ne devait pas tarder, avec les nouveaux procédés de dorure et d'argenture électro-chimique, à ouvrir des horizons grandioses à l'orfèvrerie.

Fontaine à thé, style pittoresque. Œuvre d'Odiot. (*Musée centennal.*)

Malgré le talent et la réputation de tels concurrents, le jury se montra froid. Le rapporteur, Sallandrouze, constate, il est vrai, avec satisfaction que les formes anglaises « sans grâce et sans légèreté » ont perdu de leur vogue, et que « l'on commence à comprendre qu'en orfèvrerie le confortable n'est pas tout, et ne doit pas faire oublier la forme et le dessin », mais il se plaint de n'avoir à enregistrer « que des perfectionnements de détails, des dispositions plus ou moins ingénieuses d'ajustages, et peut-être l'usage plus modéré et mieux entendu des ornements du seizième siècle ». Sa mauvaise humeur va jusqu'à se traduire par cette phrase morose : « L'orfèvrerie, nous le disons à regret, est restée stationnaire depuis 1834; point de procédés nouveaux pour diminuer la main-d'œuvre ou l'emploi de la matière première; peu d'efforts pour conserver ou même inspirer le goût des beaux-arts... » Conclusion : aucune médaille d'or ne fut décernée.

Ce jugement paraît un peu sévère quand on pense à l'ensemble des œuvres exposées. Il s'y trouvait des pièces modelées par Klagmann, Feuchères, et d'autres sculpteurs renommés, des morceaux de ciselure marqués de l'empreinte de

Vechte, des compositions qui, sous le rapport d'un dessin plus châtié, de l'inspiration moins tâtonnante et d'un meilleur équilibre, témoignaient d'un progrès très réel. Durand avait une fontaine à thé haute d'un mètre, pesant 260 marcs et estimée 40000 francs. En forme de pyramide, elle était portée sur un plateau dont la bordure, divisée par des parties niellées, indiquait la place des seize tasses; au-dessus, sur un bandeau d'argent, se trouvaient huit plateaux niellés et dorés avec arabesques formant étagère et contenant quatre théières, quatre sucriers, quatre coupes à gâteaux, quatre pots à crème. Autour de la bouilloire se trouvaient des niches avec figures de femmes, sirènes, tritons, atlantes modelés par Klagmann. Ce travail, « remarquable par son importance, par la beauté et la simplicité du montage et des ajustements », valut à l'orfèvre un rappel de médaille d'argent; il reparut à l'Exposition de Londres en 1851, où il obtint un grand succès (1).

Lebrun, l'un des vétérans de l'orfèvrerie française, exposait aussi; sorti de l'atelier d'Odiot père, il avait reçu et conservé les traditions de cet orfèvre. Les genres différents qu'il a suivis, style de l'Empire, façon anglaise, style de la Renaissance et Ecole moderne, l'ont trouvé habile à bien comprendre et à bien choisir, apportant une rare perfection dans ses montures, un goût et une recherche dans ses ajustements, une beauté dans le poli, que personne n'a pu atteindre avant lui.

Le Jury signalait principalement un magnifique service de table et un thé complet, dont les formes anglaises adoptées dans ce qu'elles avaient de louable, modifiées et épurées par une heureuse combinaison avec le style Renaissance, avaient frappé son attention. Il reçut une médaille d'argent (2).

Ses travaux allaient recevoir la récompense suprême, la médaille d'or, à l'Exposition de 1844, où il avait présenté un milieu de table de style Louis XV, faisant partie d'un service qui lui avait été commandé par la Russie; un groupe de Bacchus et d'Ariane, entourés d'enfants grimpant dans un cep de vigne, en faisait le motif principal. La ciselure en avait été exécutée par Poux, Dalbergue et Schropp. Mais la pièce principale, quoique de petite dimension, qui avait enlevé tous les suffrages, était une tasse en argent avec sa soucoupe, dont les artistes et le public admirèrent l'étonnante perfection. Cette tasse était décorée sur la panse d'un motif représentant les armoiries du propriétaire, le baron de Mecklembourg, accompagnées de deux figures d'un travail exquis. Le reste de la tasse était uni, et l'anse, dont le galbe emprunté à l'architecture et à la végétation, était aussi neuve d'invention que parfaite d'exécution. La ciselure en avait été confiée aux frères Fannière, qui en avaient fait un chef-d'œuvre. « Quand on a admiré à la loupe la perfection de ce travail, dit le rapporteur du

(1) Duc de Luynes, *Rapport de* 1851, page 67.
(2) *Rapport de l'Exposition de* 1839; tome III, pages 45-46.

Jury, on ne s'étonne plus que cette tasse, où il entre pour 150 francs d'argent, vaille 10000 francs (1). »

Le Jury de 1839 décernait encore deux médailles d'argent : l'une à l'orfèvre Lenglet, qui se distinguait de ses confrères, parce qu'il exécute lui-même le dessin, la sculpture et la ciselure des pièces qui sortent de son atelier.

Il s'était fait représenter à l'Exposition par trois pièces de grosse orfèvrerie dont la plus importante était un milieu de table avec une corbeille pour fleurs et fruits, dont les figures, Bacchantes et Enfants cueillant du raisin, étaient en vermeil, pièce d'un genre grec qui « a peut-être été étonnée de se trouver à l'Exposition de 1839 », dit le Rapport, car « elle y semblait venue pour protester contre l'invasion du moyen âge » ; et l'autre, à Froment-Meurice, dont M. Héricart de Thury (2) fit le plus vif éloge, parlant de « l'illustration » et du « haut rang » qu'il a su donner à sa maison, et vantant « le bon goût, le fini, le gracieux des formes, la modération des prix » de ses bijoux. Déjà Froment-Meurice avait pour lui les bonnes grâces du public et bénéficiait de la popularité que lui faisaient les écrivains romantiques.

Quant à Charles Wagner, il triomphait avec une foule d'ouvrages d'invention neuve, qui firent l'admiration de tous les amateurs. Jules Janin, en son style fleuri, traduisit leurs impressions enthousiastes dans un article vibrant sur l'artiste (3) : « Ce Wagner est un des artistes les plus singuliers et les plus remar-
» quables d'aujourd'hui, disait-il..... Les vases, les bijoux, les armes, les coupes,
» les aiguières, les coffrets de cet habile homme ne sont comparables à rien de
» ce qui se fait aujourd'hui en Europe. Il est aussi amoureux de belles pierres
» que des fines ciselures; il a pour l'aider dans cette recherche un savant lapi-
» daire, nommé Mention. Et ainsi, que de riches bijoux ils ont tiré de l'oubli,
» que de topazes, d'améthystes, d'émeraudes ils ont mis en œuvre! Non moins
» hardi que Fauconnier, mais d'une volonté plus nette et plus ferme, mais sou-
» tenu par des moyens d'exécution qui manquaient à son malheureux devancier,
» Wagner ne recule jamais devant aucune entreprise qu'il croit belle et grande.
» Avant de commencer une œuvre nouvelle, il ne se demande pas si l'Europe
» contient un homme assez riche pour l'acheter; il la commence, il l'achève, il la
» polit avec amour, il l'entoure de toutes les grâces, de toutes les délicatesses
» exquises d'un homme qui aime son art; après quoi, l'acheteur arrive ou non;
» qu'importe? l'œuvre est accomplie. » A l'Exposition de 1839, Wagner avait notamment une très belle aiguière d'argent, composée et modelée par Geoffroy de Chaumes, dont la panse était ornée d'un bas-relief repoussé représentant la *Tempérance* et l'*Intempérance*. Sur l'anse était couchée la Vérité; autour du pied,

---

(1) *Rapport de l'Exposition de* 1839, Héricart de Thury, tome III.
(2) *Rapport de l'Exposition de* 1841, Héricart de Thury.
(3) Jules Janin, article paru dans le journal *l'Artiste*, année 1839, sur les produits de l'industrie.

on voyait des plantes et des animaux. Mais le chef-d'œuvre de l'orfèvre était une coupe toute niellée, ornée de compositions historiques et allégoriques relatives à des artistes célèbres, entre autres Bernard Palissy. Le dessin en était de H. de Triqueti. Cette pièce unique, d'une originalité qui la distinguait totalement de toute autre, mériterait une place dans un musée comme un document caractéristique de l'époque et parce qu'elle résume le talent de Wagner dans ce qu'il eut vraiment de supérieur, c'est-à-dire les nielles. Quels que soient ses mérites, en effet, c'est par là qu'il s'est fait une place à part et bien personnelle. L'impulsion qu'il donna à l'orfèvrerie par son esprit chercheur et toujours en quête de nouveauté n'en est pas moins très grande. « On lui doit, a dit le duc de Luynes (1), l'abandon du genre anglais pour un goût meilleur et plus en harmonie avec le génie français. Le peu d'orfèvrerie de table sorti de ses ateliers était d'une grande correction. Il a enfin ranimé les facultés créatrices de nos habiles orfèvres, en leur montrant les avantages d'une collaboration assidue avec d'habiles sculpteurs pour tous les travaux importants. » Ajoutons que Wagner, traité en chef d'école par ses confrères eux-mêmes, aurait certainement exercé une influence bien plus efficace encore sur l'orfèvrerie s'il n'avait été enlevé par une mort prématurée.

L'Exposition de 1844 fut la troisième et dernière manifestation de l'industrie sous le règne de Louis-Philippe. Les orfèvres habitués à briller dans ces concours s'y retrouvaient à peu près en même nombre. Rudolphi avait remplacé son maître Wagner, qui était mort; Morel prenait rang du premier coup parmi les maîtres; Aucoc, relégué auparavant dans la petite orfèvrerie du nécessaire, affirmait timidement encore des ambitions plus hautes; Christofle attirait l'attention par ses premières applications des procédés de l'argenture électro-chimique à la vaisselle courante; enfin Froment-Meurice dominait la phalange par l'éclat et l'abondance de ses ouvrages, pour lesquels les artistes les plus en renom lui avaient donné leur collaboration.

Le Jury décerna la plus haute récompense, une médaille d'or, à Lebrun, comme un hommage à ce vétéran qui, disait le rapporteur Denière, par « ses sacrifices de tout ordre, le culte du beau qu'il a toujours apporté dans l'exercice de sa profession », avait aidé à conserver à l'orfèvrerie cette supériorité dont elle s'honore aujourd'hui. Mais Lebrun, c'était déjà le passé, le déclin d'un genre qui tombait. Un homme plus jeune, Morel, installé orfèvre en 1842 seulement, se signalait par des qualités exceptionnelles d'exécution et enlevait aussi une médaille d'or, aux applaudissements des meilleurs juges. C'était un ouvrier rompu à toutes les difficultés du métier. « Doué d'un esprit aussi patient qu'inventif, a dit le duc de Luynes (2), aussi habile à prévoir les obstacles qu'à les vaincre, M. Morel s'est

(1) Duc de Luynes, rapport cité, page 49.
(2) *Rapport de* 1851, page 70.

toujours montré maître dans son art, soit qu'il faille ciseler des pièces fondues, soit qu'il doive repousser l'argent et l'or, creuser les pierres dures pour y incruster l'or, tailler le cristal, rivaliser avec les artistes de la Renaissance pour la beauté des émaux, sertir les pierres précieuses, ou trouver des combinaisons de monture et d'ajustage que nul ne saurait faire comme lui. » C'est Morel qui avait exécuté en repoussé les figures d'or en ronde bosse modelées par Klagmann qui décorent la garde de l'épée du comte de Paris. Tout ce qui sortait

Service à thé chinois, exécuté par Morel.

de ses mains, morceaux de bijouterie, de joaillerie, contestables ou non au point de vue de la composition marquée au goût du temps, étaient irréprochables sous le rapport de l'exécution toujours parfaite. A l'Exposition de 1844, on admira principalement de lui un seau à glace, une toilette de vermeil dans le style du dix-huitième siècle, une lampe en cristal avec des figures repoussées et des ornements en or, enfin une croix reliquaire ornée d'émaux dans le genre du seizième siècle.

En orfèvrerie, il ne dédaignait pas de demander à l'art de l'Extrême-Orient les formes et les décors de certaines pièces d'usage. Nous avons retrouvé de lui un service à thé qui fut exécuté à cette époque et dut figurer à l'Exposition de 1844. Mais c'était à la Renaissance, telle qu'on la comprenait alors, qu'il deman-

Dessins d'orfèvrerie composés par Jules Peyre et exécutés par Morel.

Aiguière en orfèvrerie. Modèle de Klagmann.

(Musée centennal. — Collection de Mme Bro de Comméres.)

Epée du Comte de Paris.
Modelée par Klagmann. — Ciselée par Vechte.

(*Orfèvrerie de D. Froment-Meurice.*)

dait ses aspirations. Il avait également présenté un certain nombre de pièces d'orfèvrerie de table dont il avait demandé les modèles au dessinateur Jules Peyre. D'un talent très délicat, maniant le crayon avec une habileté rare, Jules Peyre était à cette époque le dessinateur en vogue auquel s'adressaient les orfèvres. Il avait réuni ses principales compositions dans un album qu'il avait fait éditer par l'imprimeur Lemercier, où étaient représentés les modèles qu'exécutait Morel et qui nous renseignent sur sa manière.

Son talent l'avait signalé au Directeur de la Manufacture de Sèvres, et ce fut lui qui succéda à Chenavard dans la direction artistique de la Manufacture. Son passage dans cet établissement a laissé les traces de son habileté, et, parmi les modèles qu'on exécute encore aujourd'hui, son nom est resté associé aux formes qu'il avait créées et qui sont encore désignées sous le nom de « *formes Peyre* ».

Au Musée Centennal se trouvaient deux grandes aiguières appartenant à Mme Brot de Commères dont l'une avait été modelée par Feuchères et ciselée par Vechte, et l'autre était l'œuvre de Klagmann. Dans la première, la panse est décorée d'une frise en relief représentant le combat des Centaures et des Lapithes; autour du pied, une chevauchée de jeunes Centaures qui se poursuivent; un Bacchus ivre surmonte l'anse formée d'un cep de vigne où grimpe un enfant pour presser la grappe dans la coupe du dieu du vin. La composition est noble et bien équilibrée. Feuchères n'est pas tombé dans l'excès que blâme Charles Blanc, et la forme n'est nullement altérée par le décor.

L'aiguière de Klagmann est moins simple, moins architecturale dans la composition du bas-relief. Une jolie figure de Ganymède enlevé par l'aigle domine l'anse qui relie la panse au col de l'aiguière. (Page 227.)

Ces deux pièces nous montrent l'espace parcouru, la transformation de l'art de l'orfèvre au temps de Louis-Philippe, et l'influence des sculpteurs sur la composition et l'exécution des œuvres décoratives en métal.

Klagmann a fait pour l'orfèvrerie des modèles remarquables, entre autres celui de l'épée que la Ville de Paris offrit au comte de Paris à l'occasion de sa naissance. Froment-Meurice avait la direction générale du travail que l'on avait réparti entre plusieurs orfèvres et ciseleurs, au risque de compromettre l'unité de l'œuvre. Fossin avait été chargé de la poignée et de la garde, mais en réalité, ce fut son chef d'atelier, Morel, qui la fabriqua, et qui en particulier repoussa les figures d'or en ronde-bosse qui décoraient la garde. Lepage, armurier du roi, avait été chargé d'exécuter la lame et le fourreau qui fut ciselé par Vechte (1). Dans les notes que Froment-Meurice avait rédigées pour le duc de Luynes et que Ph. Burty a reproduites intégralement dans sa monographie sur D.-F. Froment-Meurice, publiée en 1883, il disait : « Permettez seulement que je vous dise quelques mots

(1) Henri Vever, *la Bijouterie française au dix-neuvième siècle*, page 256.

» de l'épée du comte de Paris. C'est l'œuvre de Morel, oui, mais c'est aussi l'œuvre » de Fossin qui a dirigé l'exécution d'un bout à l'autre, je le sais. C'est la ciselure » de Vechte. Disons en toute justice la part que chacun a pu y prendre, mais » n'effaçons pas, comme on a peut-être été trop porté à le faire, la part de » celui qui étant nominativement chargé de cette lourde affaire, l'a effectivement » dirigée, conduite et menée à bonne fin. » L'épée avait coûté 50 000 francs, et Vechte avait reçu pour sa part de ciseleur la somme de 6 000 francs (1). Froment-Meurice réclamait sa part dans cette collaboration, et en avait bien le droit.

Klagmann fut aussi un des collaborateurs attitrés de Froment-Meurice pour lequel il modela nombre de pièces de valeur; à toutes les expositions, ses œuvres étaient parmi les plus admirées, et citées avec de vifs éloges par les rapporteurs des jurys.

L'homme qui, malgré tout, était le plus en vue, celui qui à lui seul personnifiait alors pour la foule l'orfèvrerie et qu'on surnommait volontiers « Benvenuto Cellini », celui que les poètes et les littérateurs, les romanciers et les chroniqueurs chantaient en prose et en vers, auquel on faisait une sorte d'auréole, qui jouait d'ailleurs à ravir son rôle de ciseleur de la Renaissance, fêté, choyé, recevant dans son atelier, artistes et grands seigneurs avec le tablier de cuir de l'artisan d'autrefois, et qui, unissant au savoir-faire les qualités les plus solides d'intelligence et d'activité, accomplissait ce tour de force de surexciter le snobisme des bourgeois de son temps au point de mettre à la mode toute l'argenterie, tous les bijoux qu'il lui plaisait d'inventer : cet habile metteur en scène, cet artiste d'imagination et de cœur qui savait enrégimenter dans son orchestre tout ce qu'il y avait à Paris de ciseleurs, d'émailleurs, de statuaires, de dessinateurs de talent, ce virtuose, en un mot, c'était Froment-Meurice.

Né à Paris en 1802, François-Désiré Froment-Meurice était fils d'orfèvre. Son père, François Froment, s'était établi en 1792 et mourut prématurément. Sa mère s'était remariée avec un autre orfèvre nommé Meurice, et le double nom devint celui qu'adopta sa mère, et qu'il devait illustrer.

Elevé dans l'atelier paternel, il s'était préparé à sa profession par un excellent apprentissage. A seize ans, il quittait l'atelier de son père pour entrer dans celui du ciseleur Langlet, qui composait, modelait et ciselait lui-même les pièces qu'il exécutait. Ce fut dans ce milieu si favorable à son éducation professionnelle, qu'il s'assimila les procédés d'exécution et de main-d'œuvre qui devaient le préparer à devenir l'un des maîtres incontestés de l'orfèvrerie.

C'est à l'Exposition de 1839 que Froment-Meurice parut pour la première fois. Le Rapport du Jury de cette époque fit l'éloge des formes et loua le beau résultat de sa fabrication, et le récompensa en lui décernant une médaille d'argent. En 1844,

(1) Monographie de F.-D. Froment-Meurice, Ph. Burty.

Portrait de Désiré FROMENT-MEURICE

il se présenta avec une exposition remarquable et ses progrès avaient été si remarquables que le Jury, reconnaissant que cet habile *argentier de la ville de Paris* s'est placé au premier rang de son art, lui décerna une médaille d'or pour l'ensemble des deux industries de la Bijouterie et de l'Orfèvrerie, dans lesquelles il s'est également distingué.

La canne de Balzac.
(*D. Froment-Meurice.*)

A l'Expostion de 1844, il avait quarante-deux ans. Depuis son premier succès de 1839, ses affaires avaient pris un grand développement; le nombre de ses ouvriers, de vingt-cinq était passé à quatre-vingts. Son magasin, « un des plus beaux ornements de cette ville nouvelle qui s'élève dans le quartier de la Grève », disait Jules Janin (1), était fréquenté par la société la plus élégante,

(1) Jules Janin, article de *l'Artiste*, 1839.

les femmes du monde, les fashionables, les « lions qui venaient s'y approvisionner de bijoux, de bracelets, d'épingles de cravates. Les étrennes à la mode sont les bijoux sculptés, dit-on dans les *lettres parisiennes* de Mme de Girardin à la date du 31 décembre 1841 (1). M. Froment-Meurice a refait un art de l'orfèvrerie : ses épingles sont des statuettes charmantes que Pradier ne désavouerait pas ; ses bracelets empruntent aux gracieuses fantaisies de la Renaissance des formes inattendues et d'un caprice exquis. Il réduit les bas-reliefs de Jean Goujon aux proportions d'une agrafe. Les naïades d'argent ou d'or, au lieu de s'accouder sur une urne, s'appuient sur un rubis, sur un diamant... Ses parures sont si artistement jolies, qu'on ose les accepter comme si elles n'étaient pas précieuses ». Froment-Meurice, dans la pléiade des écrivains romantiques, où il était traité comme un frère d'armes, passait si bien pour le grand rénovateur de l'orfèvrerie, que Théophile Gautier disait qu'avant lui, celle-ci ressemblait aux vers de tragédies. « Froide, luisante, polie et banale, elle reproduisait les vieilles formes pseudo-classiques, et les surtouts qu'elle produisait auraient pu servir à la table d'Astrée pour manger des alexandrins de Crébillon... » Grâce à lui, ajoute-t-il, tout a changé : « Il cisèle l'idée que cette forte génération a chantée, peinte, creusée, modelée ; il apporte au trophée de l'art du dix-neuvième siècle une couronne aux brillantes feuilles d'or, aux impérissables fleurs de diamants... Pradier, David d'Angers, Feuchères, Cavelier, Préault, Schœnewerk, Pascal, Rouillard ont été traduits en or, en argent, en fer oxydé par Froment-Meurice. Il a réduit leurs statues en épingles, en pommes de cannes, en candélabres, en pied de coupes, les entourant de rinceaux d'émail et de fleurs de pierreries, faisant tenir à la Vérité un diamant pour miroir, donnant des ailes de saphir aux anges, des grappes de rubis aux Erigones (2)... » Eugène Sue, qui commandait à notre orfèvre toutes sortes de gentils ustensiles pour orner sa table qu'il voulait magnifique, ne l'appelait jamais que « son cher Benvenuto » dans de charmants billets qui ont été publiés. Balzac, pour qui il exécuta en 1843 des bagues et une coupe en cornaline d'une composition bien curieuse destinée à la princesse Hanska, sa future femme, sans parler de la fameuse « canne aux singes » modelée par Cavelier et que Jules Jacquemart a gravée, Balzac, disons-nous, le surnommait toujours son « cher Aurifaber (3) ». Enfin, suprême honneur, Victor Hugo (4) lui dédiait cette odelette célèbre, d'une inspiration si délicate et si profonde, nous croyons devoir la reproduire *in-extenso* :

---

(1) Mme de Girardin, *Œuvres complètes*, édit. 1860, tome IV, page 22.

(2) Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, édit. Charpentier, article sur Froment-Meurice.

(3) Pour toute la correspondance échangée à cette époque entre Froment-Meurice et Balzac ou Eugène Sue, consulter la très substantielle brochure de Philippe Burty, *T.-D. Froment-Meurice, argentier de la Ville de Paris*. (Paris, 1883, chez Jouaust, 1 vol. in-8°, pages 18-27.)

(4) En 1841, dans les *Contemplations*, liv. Ier, *Aurore*.

Vase offert par la Ville de Paris à l'ingénieur Emmery.

(*Orfèvrerie de D. Froment-Meurice.*)

Nous sommes frères; la fleur
Par deux arts peut être faite.
Le poète est ciseleur,
Le ciseleur est poète...

Poètes ou ciseleurs,
Par nous l'esprit se révèle,
Nous rendons les bons meilleurs,
Tu rends la beauté plus belle.

Sur son bras ou sur son cou,
Tu fais de tes rêveries,
Statuaire du bijou,
Des palais de pierreries.

Ne dis pas : Mon art n'est rien...
Sors de la route tracée,
Ouvrier magicien,
Et mêle à l'or la pensée.

Tous les penseurs, sans chercher
Qui finit ou qui commence,
Sculptent le même rocher :
Ce rocher, c'est l'art immense.

Michel-Ange, grand vieillard,
En larges blocs qu'il nous jette
Le fait jaillir au hasard;
Benvenuto nous l'émiette.

Et, devant l'art infini
Dont jamais la loi ne change,
La miette de Cellini
Vaut le bloc de Michel-Ange.

Tout est grand, sombre ou vermeil,
Tout feu qui brille est une âme.
L'étoile vaut le soleil;
L'étincelle vaut la flamme.

De 1839 à 1844, Froment-Meurice avait exécuté des œuvres capitales. En 1841, il avait livré en Russie, à la comtesse Brobinszka, une toilette en argent ciselé, comprenant un grand miroir, une glace à main, une aiguière et sa cuvette; puis à Mme Sabattier d'Espeyran, un seau à rafraîchir, dans le goût Louis XV, mais du Louis XV interprété par Liénard, et qui n'avait rien des jolies inventions du dix-huitième siècle, puis une cafetière sur son plateau, également d'après un modèle composé par Liénard, qui avait alors une grande vogue et travaillait pour les ébénistes, les bronziers et les orfèvres.

Froment-Meurice avait exécuté également, en 1842, un beau calice, pour le pape, un de ses meilleurs ouvrages, sur le pied duquel, entre les groupes assis de la Foi, l'Espérance et la Charité, se trouvaient trois émaux peints, représentant des scènes de l'Ancien Testament : c'était une des premières reprises de l'emploi des émaux limousins qui avaient donné jadis tant de caractère à notre orfèvrerie sacrée. Citons encore un grand bouclier donné en prix de *Courses* et qui produisit un effet considérable; les médaillons, modelés par Feuchères, Rouillard, Schœnewerk et Justin, étaient consacrés à l'histoire du cheval dans les diverses civilisations. Il est maintenant en Russie. Un ostensoir, exécuté pour la reine Amélie qui le donna au pape, lequel en a fait cadeau depuis, au trésor à la cathédrale de Cologne et qui était dessiné par Liénard, date aussi de cette époque. Les émaux dont il est orné sont faits avec les matériaux ordinaires de commerce et on n'y trouve pas « l'adresse et la sûreté de procédé, la qualité des émaux et la transparence des blancs que nous admirons dans des œuvres plus récentes (1) », mais ils offrent cependant de l'intérêt pour l'histoire de ce

(1) L. Falize : *Claudius Popelin et la Renaissance des émaux peints*, 1 vol. in-8°, 1893, page 21.

genre de travail. Enfin Froment-Meurice venait d'exécuter deux grands vases d'argent commandés par la Ville de Paris : l'un était destiné à l'ingénieur des eaux de la Ville, M. Emery, et, pour ce motif, le sculpteur Klagmann avait placé sur la panse deux femmes nues qui maintenaient les anses, et qui se terminaient en poissons squameux; l'autre, destiné au général de Feuchères, était décoré du médaillon de ce dernier par Pradier, il est au Louvre aujourd'hui auquel il a été légué par Mme de Feuchères.

Bouclier par D. Froment-Meurice.

Tous ces ouvrages furent présentés par Froment-Meurice à l'Exposition de 1844 où ils firent grand effet, et valurent à leur auteur une médaille d'or. Le rapporteur du Jury disait de lui : « Depuis 1839, il a marché de progrès en progrès, secondé par nos premiers sculpteurs, ciseleurs et architectes. » Il faisait remarquer, en outre, les soins minutieux, la hardiesse, la nouveauté et la variété qui distinguaient sa fabrication et justifiaient le choix qu'avaient fait de lui Gatteaux, Paul Delaroche et Visconti pour surveiller l'exécution de l'épée offerte au comte de Paris (1).

(1) On a vu plus haut quels collaborateurs distingués, sous la direction de Morel et de Fossin, furent appelés par Froment-Meurice à mener à perfection cette œuvre exceptionnelle, dont il fut beaucoup parlé à cette époque.

C'est également sous le règne de Louis-Philippe que commence à attirer l'attention du public un nom qui devait devenir justement célèbre plus tard : celui de Christofle.

Charles Christofle (1805-1863) appartenait à une famille lyonnaise qui possédait une importante manufacture de soieries, et fut ruinée à la suite de l'invasion de 1814. Christofle, encore très jeune, dut interrompre les études qu'il faisait au collège Sainte-Barbe et apprendre un métier; c'est ainsi qu'il entra dans la maison de bijouterie que Calmette, son beau-frère, avait fondée en 1812. Après y

Aiguière et plateau. Dessin de Liénard.
(*Orfèvrerie de Froment Meurice.*)

être resté apprenti pendant trois ans, et comme ouvrier pendant un an, il devint, en 1825, l'associé de son beau-frère; en 1831, il dirigeait seul la maison avec un succès qui lui valut la médaille d'or à l'Exposition de 1839 comme fabricant de bijouterie et de joaillerie. Il adjoignit à la fabrication habituelle de la maison Calmette celle des fleurs, papillons, oiseaux en filigrane d'or et d'argent qui eurent beaucoup de succès, ainsi que des tisssus métalliques formant des sortes de passementeries pour épaulettes, ceintures et ornements dont la plus grande partie était destinée à l'exportation. Plus tard, sans renoncer à la bijouterie, il se mit à fabriquer la joaillerie, et se présentait à l'Exposition de 1844 avec une importante contribution qui lui valut une médaille d'or (1).

(1) *La Bijouterie française au dix-neuvième siècle*, par Henri Vever, page 283.

C'est à cette même époque que paraissaient pour la première fois des ouvrages de dorure et d'argenture par voie humide, procédé qui attira la plus vive attention du monde savant : le rapporteur du Jury des sciences chimiques, Jean-Baptiste Dumas, qui avait pressenti dès l'origine l'avenir immense qui attendait ce genre de production, en faisait ressortir les avantages et louait grandement Christofle pour les résultats obtenus en si peu de temps. « L'argenture voltaïque,

Seau à glace.
Musée Centennal, collection de M. Sabatier d'Espeyran.
(*Orfèvrerie de Froment-Meurice.*)

disait-il, constitue une branche de l'industrie nouvelle qui, exploitée déjà sur une grande échelle, prendra, on peut le dire, un rang très élevé dans la consommation, à mesure qu'elle sera mieux connue. » Cette consommation prit, de 1844 à 1849, des proportions extraordinaires; c'est dans cet intervalle que Charles Christofle donna à la manufature d'orfèvrerie fondée par lui une extension colossale et tout à fait imprévue.

Dans le remarquable rapport sur l'attribution du prix Monthyon que l'Académie des sciences allait décerner aux inventeurs des procédés de dorure et d'argenture électro-chimiques, l'illustre chimiste J.-B. Dumas faisait ressortir la révolution économique que ces procédés allaient apporter dans l'industrie :

« Un art nouveau de la plus haute importance, car il tend à rendre générales » les jouissances du luxe le mieux raisonné, vient, sinon de naître en France, » du moins d'y recevoir des développements inattendus.

» C'est l'art d'appliquer à volonté les métaux les plus résistants ou les plus » beaux, en couches minces comme celles d'un vernis, ou en couches épaisses, » à volonté, sur des objets façonnés avec d'autres métaux moins chers et plus » tenaces que ceux-ci... Nous demanderons à l'Académie la permission de l'ar- » rêter quelques moments sur un art qui aura pour effet presque certain de » détruire tous les ateliers si dangereux de dorure au mercure, qui transportera » jusque dans la plus humble chaumière, l'usage agréable et salubre de l'argen- » terie, qui permettra d'appliquer le vermeil à une foule d'objets d'usage com- » mun... »

Ce fut à Charles Christofle qu'échut l'honneur de réaliser les espérances de l'éminent académicien.

Une grande question non seulement industrielle, mais encore d'humanité, se trouvait résolue.

« J'ai cru, dit Charles Christofle, dans une note adressée au Jury de l'Exposi- » tion de 1844, qu'il appartenait à un homme qui devait sa fortune à l'industrie, » d'en appliquer une partie à la mise en œuvre de cette belle découverte. »

Devenu propriétaire des brevets de Ruolz, puis, peu de temps après, de ceux d'Elkington, qui était venu réclamer la priorité del'invention, Christofle dut payer cher à ce dernier le droit de continuer l'exploitation des brevets français, exploitation à laquelle il aurait dû renoncer devant la menace d'un procès qu'il sentait perdu d'avance, et tous les sacrifices déjà faits par lui allaient être compromis.

L'avenir assuré de ce côté, il fallait créer l'industrie, vaincre les répugnances des fabricants de bronze et leur démontrer la supériorité des nouveaux procédés sur la dorure au mercure, convertir les orfèvres et les plaqueurs à la nécessité de modifier leur fabrication pour utiliser les procédés de l'argenture électrochimique.

Charles Christofle espérait qu'à la vue du succès obtenu et des avantages que ses procédés offraient à l'industrie, les fabricants de Paris comprendraient tout le parti qu'on pourrait tirer de ces nouveaux procédés. Il ne fut pas compris. Seuls, MM. Odiot et Thomire se décidèrent à suivre Christofle et à lui donner le prestige de leur collaboration.

« Permettez-moi, dit M. Christofle dans sa notice au jury, d'offrir à ces mes- » sieurs un témoignage public de ma reconnaissance pour l'appui éclairé qu'ils ont » bien voulu me donner. Il appartenait à des hommes qui occupent la tête de leur » industrie, de me venir en aide dans la solution d'une question si importante. »

Mais les autres fabricants restaient incrédules et ne voulaient pas reconnaître les avantages qu'ils auraient à suivre les idées de Christofle, et, sous peine de voir péricliter son œuvre, Charles Christofle dut joindre à son atelier

d'argenture une fabrique d'orfèvrerie. A fabrication neuve, il fallait une nouvelle politique. Christofle la définit ainsi dans sa note au jury de 1849, Exposition à laquelle il présentait les premiers objets sortis de ses nouveaux ateliers : » Telle était notre situation en face de toutes les oppositions conjurées contre » moi; les argenteurs et doreurs à façon, nos brevets tombés dans le domaine » public, allaient-ils argenter à tous titres; les orfèvres et plaqueurs allaient-ils » maintenir une fabrication consciencieuse, ou retarder par des produits à bas » titres la confiance du public dans la nouvelle industrie? L'avenir eût été infailli- » blement compromis par une fabrication de mauvais aloi. A quoi sert, disait-il, » d'inonder les marchés nationaux et étrangers de mauvais produits? A faire la » fortune de quelques intermédiaires, à créer momentanément une immense pro- » duction, à concentrer sur cette production exubérante une multitude de bras en- » levés à d'autres travaux, mais qui, bientôt forcément inactifs par la fermeture su- » bite des débouchés qu'avait ouverts l'appât d'un bon marché trompeur, occasion- » neraient parmi nous ces crises de misère dont nous avons eu si souvent à gémir!

» Aussi, pénétrés de ces idées qui sont chez nous une religion, au risque de » retarder l'essor que notre industrie eût infailliblement et immédiatement pris, » si nous avions marché dans la voie funeste de nos prédécesseurs; nous n'avons » voulu rien faire sortir de nos ateliers qui n'eût été fabriqué dans des conditions » de solidité et de durée, et à l'abri de tout reproche. Ainsi, par exemple, quand » dans le plaqué, tous les ornements sont faits à l'estampage et rapportés à la » soudure d'étain, tout dans notre fabrication est soudé à la soudure forte. C'est du » bon marché que l'on veut aujourd'hui; qu'ont fait les plaqueurs : ils ont diminué » leur titre. Que fait à son tour l'orfèvrerie d'argent? Elle réduit de jour en jour » le poids de sa fabrication. Elle fait du bon marché, sans doute, mais, comme il » ne s'obtient qu'au détriment de la solidité du produit, elle ruine son avenir. »

» Nous n'avons pas besoin de dire que nous n'entendons point parler ici de » ces rares fabricants qui, malgré le funeste entraînement du jour, restent fidèles » aux saines traditions; mais ce sont des exceptions.

» Eh bien! le but dont nous poursuivons la réalisation, c'est que nos produits, » fabriqués par nous dans les conditions que nous avons indiquées, ne subissent » pas un jour la ruine et le discrédit qui sont venus atteindre les autres industries. » Pour cela, quelle ligne de conduite avons-nous suivie? Nous avons adopté un » titre unique pour tous les objets similaires. Les différences de prix résultent » uniquement de la richesse plus ou moins grande de l'ornementation. Nous » avons simplement garanti la charge d'argent déposée sur nos produits. Nous » l'avons affirmée par notre marque et notre nom frappés sur tous les ouvrages » sortis de notre maison. »

Si bien qu'aujourd'hui le nom de Christofle est devenu, dans la fabrication de l'orfèvrerie argentée, synonyme de la qualité et de la sincérité du produit.

Ce qu'était cette invention, ce qu'allait être son développement, et la révolution qu'elle apportait dans l'industrie, on le verra dans le chapitre suivant.

Par un phénomène très compréhensible, l'orfèvrerie en doublé et en plaqué qui répondait au besoin de bon marché que nous avons constaté sous la Restauration périclita surtout à partir du moment où la galvanoplastie fit son apparition. Les progrès et la bonne fabrication réalisée par des maisons telles que celles de Balaine, Veyrat, Gandais, Lambert, où l'on maintenait une certaine épaisseur aux feuilles d'argent recouvrant les objets de cuivre, lesquelles gardaient le titre du 10me, titre reconnu nécessaire pour la solidité relative de ce genre d'ouvrage tout au moins durant une période de vingt à vingt-cinq ans, ne parvinrent pas à sauver cette industrie de la décadence.

Cloche, plat et réchaud en plaqué.

D'ailleurs, les modèles en faveur se ressentaient de l'imitation des formes anglaises. A l'Exposition de 1844, la maison Gandais avait eu un certain succès, mais les œuvres qu'elle présentait, dont nous avons retrouvé les dessins dans une publication de Curmer de 1844, accusaient une lourdeur, un manque de goût dans les ornements qui n'étaient pas faits pour relever le prestige d'une industrie qui allait disparaître. La cloche et le réchaud à côtes, le plat à contours, la bouilloire à bascule à côtes de melon dénotaient une pauvreté d'invention qui ne fait pas regretter aujourd'hui le discrédit où la fabrication du plaqué allait tomber. Trop de fabricants y contribuaient par la fabrication d'œuvres de pacotille, destinées le plus souvent à l'exportation, et dont il était impossible d'assigner le titre qui descendait parfois au-dessous du 40e. La spéculation et la mauvaise foi achevèrent la déroute des plaqueurs qui cherchaient à éluder la loi du 19 brumaire an VI : celle-ci, en effet, imposait aux fabricants l'obligation d'apposer leur poinçon sur les ouvrages qu'ils livraient au commerce et d'indiquer en chiffres le degré « de fin de plaqué ». Mais les garanties qui en résultaient pour le public étaient illusoires, car, après l'emploi de la soudure, du mastic et des

garnitures intérieures dissimulées sur la couche d'argent, le titre n'était plus le même. Le plaqué était donc une orfèvrerie mixte, à titre moyen non défini, et on n'avait pas d'autre sécurité que l'honnêteté souvent sujette à caution du fabricant.

Bouilloire à bascule en plaqué.

A la fin du règne de Louis-Philippe il y avait encore à Paris 55 plaqueurs produisant, au total, un chiffre d'affaires de 6 332 600 francs, et employant 791 ouvriers. Mais cette industrie stationnaire depuis 1839, commença à décliner à partir de 1844, au point qu'elle en était arrivée, pour se soutenir un moment, à faire les plaques pour la photographie après l'invention de Daguerre.

Pour compléter le tableau de la situation de l'orfèvrerie sous la monarchie de Juillet, il faudrait dire quelques mots d'une classe d'orfèvres qui ne figuraient jamais aux expositions de l'industrie. C'étaient les représentants de ce que l'on nomme « la petite orfèvrerie ». Il y avait alors à Paris seulement 72 industriels de cette catégorie, et plusieurs d'entre eux faisaient plus d'un million d'affaires annuellement. Ils n'exposaient pas, parce qu'ils travaillaient pour une clientèle commerciale qui exigeait d'eux de se tenir dans l'ombre. Leur production consis-

Thé sur son plateau en plaqué.

tait le plus ordinairement — et encore aujourd'hui — en ustensiles de fantaisie pour la table, pelles à poissons, à beurre, à fromage; pinces à sucre, à asperges, tabatières, hochets, porte-monnaie, flacons, porte-liqueurs, nécessaires, etc. Le caprice, la recherche de la nouveauté fugitive est la loi pour l'invention de ces

objets légers. Mais le bon goût et la bonne exécution en peuvent seuls favoriser le succès. Pendant longtemps les Anglais avaient eu le privilège de fournir à l'Europe des nécessaires de voyage et de toilette. Bon nombre de fabricants se mirent à le leur disputer. Parmi ceux qui réussirent le mieux, il faut mentionner Aucoc, qui exposa successivement depuis 1823, des nécessaires, des pièces d'orfèvrerie importantes, glaces, toilettes, flambeaux, d'une recherche et d'une élégance extrêmes. Il n'occupait pas moins de 60 ouvriers. Le Jury de 1844 lui décerna une médaille d'argent.

Je donne ci-dessous un document qui permet de se rendre un compte exact de ce qu'était l'industrie de l'orfèvrerie à la fin de la monarchie de Juillet. C'est un état statistique du nombre des fabricants et des ouvriers dans les diverses branches de cette profession si complexe, tel qu'il résulte d'une vaste enquête entreprise par le gouvernement de cette époque.

SITUATION DE L'ORFÈVRERIE EN 1847

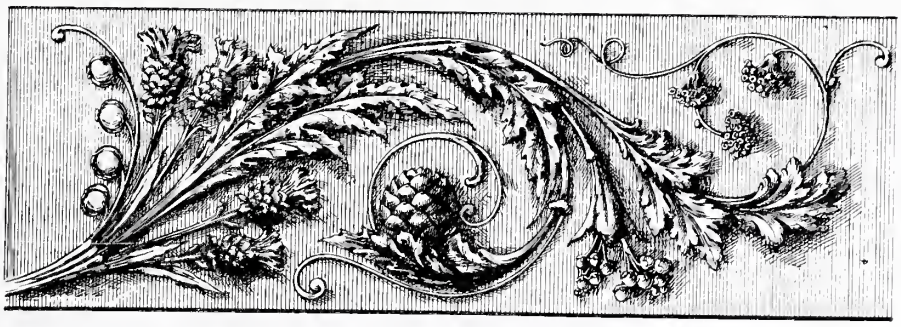
Nombre des fabricants et des ouvriers. — Production.

	Fabricants.	Ouvriers.	Chiffres d'affaires.
Affineurs d'or et de platine.	3	50	900000
Apprêteurs et tirans d'or, d'argent et de cuivre. . .	10	57	378100
Batteurs d'or et d'argent.	34	627	4959135
Essayeurs.	5	17	138000
Fondeurs d'or et d'argent.	13	42	603400
Laveurs et fondeurs de cendres et d'orfèvrerie. . .	16	86	2930000
Planeurs pour orfèvrerie et daguerréotype.	21	60	249000
Orfèvrerie en argent (fabricants d').	45	671	14322200
Petite orfèvrerie et bijouterie en argent (fabricants).	72	494	4613000
Orfèvres-cuilleristes en argent.	18	280	10090000
Orfèvrerie en plaqué (fabricants d').	55	791	6332600
Orfèvrerie en maillechort et en cuivre.	16	337	1773300
Orfèvres cuilleristes en maillechort.	16	251	886800
Ciseleurs, graveurs et guillocheur.	162	513	1141700
Doreurs et argenteurs pour orfèvrerie et bijouterie.	92	644	4355276
Emailleurs et peintres sur émail.	69	415	1345900
Emaux et pierres fausses (fabricants d').	14	34	182800
Estampeurs et graveurs de matrices pour orfèvrerie et bijouterie.	59	277	760900
Graveurs de camées et graveurs sur pierres fines. .	62	205	773764
Lamineurs pour l'orfèvrerie et la bijouterie. . . .	11	53	640000
Lapidaires.	96	160	800780

En résumé, quand on compare l'orfèvrerie de la Restauration à celle de la fin de Louis-Philippe et qu'on mesure le chemin parcouru, on peut constater ceci : à la sobriété des lignes, à la pauvreté de l'invention a succédé une ornementation complètement disparate. Voyez les cafetières des premières années du régime de

Juillet, voyez les flambeaux aux lignes désordonnées, ce qui subsistait de noblesse et de pureté dans le style du premier Empire, des formes étudiées d'après l'antique avait disparu. Puis considérez les mêmes objets fabriqués quinze ans après, ces vases, ces boucliers, ces ciselures aux personnages de la fable, toute cette sentimentale illustration en or et en argent, des romans et des poèmes qui étaient alors à la mode. La littérature a passé par là, et a suscité cet étrange réveil, cette orfèvrerie fiévreuse, échevelée. Nous sourions de ces naïvetés, de ces méprises, de l'excès de ces décors, mais, cependant, nous ne pouvons pas nous défendre d'admirer l'effort consciencieux de cette pléïade d'artiste convaincus, remplis d'enthousiasme et de foi, qui, entrainés par le mouvement romantique de l'époque, avaient conçu et exécuté cette orfèvrerie nouvelle qui tranchait si complètement avec celle de leurs prédécesseurs. Pourtant nos pères l'ont trouvée magnifique, et il y a eu des écrivains pour la louer et la chanter qui se nommaient Victor Hugo, Musset, Balzac, Jules Janin, Théophile Gautier. Pourtant elle charmait une société élégante, curieuse de littérature, de musique, de peinture, de belles formes, une société laborieuse, inventive, amie des travailleurs, qui faisait alors une France admirable où venait éclater comme une surprise la Révolution de 1848 — nouvelle et courte panique pour l'orfèvrerie — puis le second Empire arrivait, qui allait discipliner cette industrie, calmer sa fougue, mais à quel prix? C'est ce que nous avons à dire maintenant.

Cafetière et zarfs arabes.
(*Par Ch. Odiot.*)



Frise artichaut d'un bandeau de cloche de service de Napoléon III.
(*Modèle de Gilbert.*)

CHAPITRE QUATRIÈME

LA DEUXIÈME RÉPUBLIQUE ET LE SECOND EMPIRE

1re période (1848-1860)

Le contre-coup d'une révolution : les artistes français en Angleterre. — Influence du duc de Luynes sur l'orfèvrerie française. — L'Exposition de 1849. — Les orfèvres Froment-Meurice père, Duponchel, Ch. Christofle. — La première Exposition universelle à Londres, en 1851, ses conséquences. — L'orfèvrerie sous le second Empire. — Les goûts de Napoléon III et de l'Impératrice. — Pastiches du style Louis XVI. — L'Exposition de 1855. — Le service des cent couverts de Napoléon III. — Le néo-grec. — Influence du prince Napoléon. — Développement de l'orfèvrerie argentée et de la production des couverts. — Les procédés mécaniques.

Fragment de la frise artichaut.

APRÈS 1848, la Révolution de février eut son contre-coup naturel sur toutes nos industries de luxe, et l'orfèvrerie, plus qu'aucune autre, en ressentit les fâcheux effets. Un document officiel de l'époque en constate dans les termes suivants les conséquences : « Les objets de luxe, ceux qui mêlent à la satisfaction des besoins les jouissances du goût, demandent des temps calmes pour se multiplier... Telle n'a pas été malheureusement la situation de notre pays depuis dix-huit mois... L'Hôtel de la Monnaie fut assiégé, non point comme d'habitude par les industriels qui viennent mettre leurs produits sous la sauvegarde

de la *marque* publique, mais par des citoyens qui demandaient à transformer en pièces d'or et d'argent les objets simples ou élégants qui étaient devenus pour eux une ressource précieuse dans ces jours de détresse... L'exportation, qui avait pris un développement notable quant à notre belle fabrique d'orfèvrerie, a également souffert. Partout, en Europe, une commotion terrible s'est déclarée à la suite de la Révolution de février; l'inquiétude s'est emparée des esprits, en faisant obstacle au commerce des objets de goût (1). »

Fait plus regrettable encore : à cette date se produisit une véritable émigration de nos plus habiles ouvriers, ornemanistes en renom, sculpteurs, orfèvres, ciseleurs, émailleurs, qui, ne trouvant plus en France l'emploi de leur talent, passèrent en Angleterre où les sollicitaient des offres séduisantes. C'est ainsi que l'orfèvre Morel quitta Paris pour aller s'installer à Londres, entraînant à sa suite des collaborateurs de choix : Constant Sévin, Willms, Party, Auguste Protat, d'autres encore. Le grand ciseleur Antoine Vechte, désespéré de ne pas trouver en France assez de travail pour élever sa nombreuse famille, accepta les propositions des célèbres orfèvres anglais MM. Hunt et Roskell, successeurs du fameux Mortimer, qui lui signèrent un engagement annuel de 15 000 francs et l'enlevèrent définitivement à notre pays. Désormais Vechte ne va plus guère travailler que pour les étrangers. Il établit en plein Londres, dans la fabrique de Harrisson Street, au milieu des ouvriers anglais qui épient tous ses procédés, un atelier uniquement composé des Français qu'il a emmenés avec lui, le ciseleur Mulleret, le damasquineur Roucou, son élève Vernaz, qui deviendra son gendre, etc. Son autre élève, Morel-Ladeuil, suivra bientôt le même chemin. Ce n'est pas tout. Prignot va aussi porter, dans les fabriques d'ameublement de Graham, les secrets de notre élégance et de nos styles; parti pour quelques mois à Londres, il y reste vingt ans. Carrier-Belleuse est accaparé par le céramiste Minton ; Didier par les fabricants de fonte de fer, qui ne lui rendent la liberté qu'après sa fortune faite. C'est un exode général. Les ateliers du faubourg Saint-Antoine semblent se vider au bénéfice de nos concurrents. Parmi l'élite de nos artisans, dans le désarroi du moment et au milieu des incertitudes que créent les événements politiques, c'est à qui recherchera l'espoir d'un fructueux exil.

Malgré tant de circonstances défavorables, l'orfèvrerie française n'en fit pas moins bonne figure à l'Exposition de l'Industrie qui eut lieu en 1849, et qui fut ouverte le 1er juin par le prince Louis-Napoléon, président de la République, dans des bâtiments élevés sur le carré Marigny, dans l'avenue des Champs-Elysées. C'était la onzième Exposition nationale des produits de l'industrie organisée, depuis celle de l'an VI dont François de Neufchâteau avait eu la première idée. On s'était si bien habitué, depuis, à la périodicité quinquennale de ces manifes-

(1) Wolowski, *Rapport sur l'orfèvrerie à l'Exposition de l'Industrie de* 1849, page 309.

tations, qu'en dépit des événements on ne voulut pas y renoncer. Le gouvernement de Février eut même un moment à examiner le projet d'une exposition qui aurait été non pas seulement *nationale,* mais *internationale et universelle.* Un député, nommé Thouret, avait eu cette idée, laquelle alors parut si bizarre dans sa nouveauté, qu'on n'y donna pas suite. C'est ainsi que la réalisation de la première exposition universelle, conçue par un Français, devait revenir deux ans plus tard et être ouverte par les Anglais.

Sur les 4532 exposants de 1849, il y avait plus d'une vingtaine d'orfèvres. Tous les genres étaient représentés. En première ligne, brillaient Froment-Meurice, qui obtint une nouvelle médaille d'or, ainsi que Rudolphi, Odiot, Lebrun et Duponchel; puis venaient Mayer, A. Gueyton, Durand, Aucoc, Fray, Trioullier, à qui furent décernées des médailles d'argent ou des rappels de cette récompense. Il faut mettre à part Christofle, qui remporta un véritable triomphe pour son orfèvrerie argentée, et qui eut, lui aussi, encore une médaille d'or non seulement pour l'application de ses nouveaux procédés, mais en outre pour le choix parfait des modèles qu'il présentait.

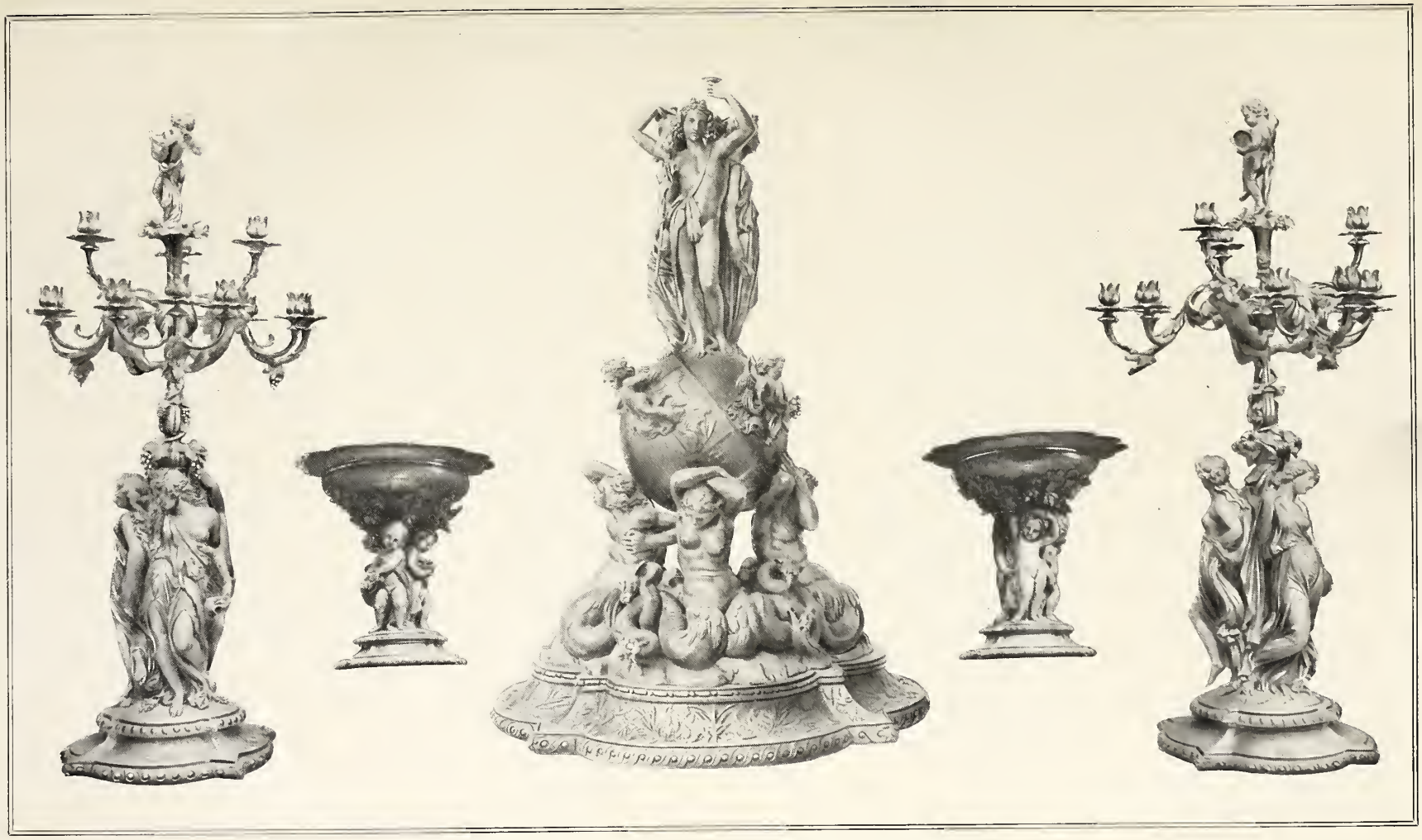
C'est grâce surtout au Mécène généreux qu'était le duc de Luynes que les orfèvres, victimes des troubles de cette période, avaient pu exécuter leurs plus beaux travaux. Cet amateur éclairé, qui connaissait les artistes et les aimait, fut alors la providence des ateliers. Il ne se contentait pas de prodiguer ses conseils; il ranimait les courages, stimulait les imaginations, suscitait des projets, multipliait les commandes les plus intelligentes, fournissait à la fois les idées et l'argent qui devait aider à les réaliser, afin que, dans la crise qu'on traversait, une des plus belles industries de notre pays ne périclitât pas. L'homme qui abandonnait à Ingres la décoration de Dampierre avec une générosité et une longanimité dignes d'un Médicis, celui qui achetait de Cavelier sa *Pénélope* pour arracher l'artiste à la désespérance, qui commandait à Simart la *Minerve* et l'aidait de sa science pour reconstituer l'œuvre de Phidias, qui devinait Charles Garnier, le futur architecte de l'Opéra, qui alimentait de ses acquisitions les ateliers des orfèvres Froment-Meurice, Duponchel, Fannière, etc., celui qui s'était fait une cour d'amis avec tous les grands peintres, les grands sculpteurs, les meilleurs architectes et les premiers littérateurs de son temps, celui-là a bien mérité de l'art français et sa mémoire mérite d'être saluée d'un hommage ému et reconnaissant dans une étude historique telle que celle que nous écrivons ici.

Le rapporteur de l'Exposition de 1849, pour la section d'orfèvrerie, Wolowski, constata la large influence du duc de Luynes, et ses heureux efforts pour empêcher les orfèvres de rester inactifs. Ce qui le frappa principalement, et d'une manière générale, parmi les œuvres de cette industrie qu'il avait à apprécier, c'est qu'elles attestaient de plus en plus une fidélité scrupuleuse à reproduire les belles pièces du passé « sans tomber dans le pastiche et sans confondre les genres ». L'orfè-

vrerie, ajoutait-il, « se maintient ainsi avec constance dans la voie que lui a ouverte Wagner. » La connaissance des procédés de métier lui semblait aussi plus approfondie. Il louait les progrès de la ciselure et de la fonte, l'habileté avec laquelle on avait retrouvé et appliqué « les grâces des *nielles*, les délicatesses de la *gravure*, l'éclat des *émaux* », et applaudissait spécialement à la virtuosité que l'on montrait dans l'emploi du *repoussé*.

Portrait d'Honoré D'ALBERT, duc de Luynes,
Membre de l'Institut (1802-1867).

L'orfèvre qui obtint le plus d'éloges fut Froment-Meurice. Son exposition comprenait un très grand nombre de pièces, dont quelques-unes de premier ordre. Au milieu d'une argenterie de table infiniment variée, flambeaux à branches multiples, grands plateaux, rafraîchissoirs, théières, cafetières, aiguières et cuvettes, etc., à côté de bijoux de toutes sortes, de vases, de boucliers, des poignées



Ensemble du surtout : pièce de milieu, candélabres et compotiers.
Orfèvrerie de D. Froment-Meurice.

(*Musée centennal.*

d'épée des généraux Cavaignac et Changarnier, se détachaient des œuvres qui firent sensation. C'était d'abord un surtout de table commandé par le duc de Luynes, en argent repoussé, ciselé et patiné, représentant le globe terrestre entouré du Zodiaque et porté par quatre personnages dont le corps était terminé en queue de poisson; autour du globe, des génies ailés représentant l'Amour et l'Abondance, adroitement fixés sur la sphère, semblaient l'effleurer dans leur vol; sur le globe, quatre figures debout et adossées « commentaient le vers malicieux de Térence, *sine Cerere ac Baccho friget Venus*, que Jules Janin traduisait gentiment : « Sans Cérès et Bacchus, adieu Vénus » (1). Cérès, avec la faucille, portait la gerbe généreuse; Bacchus tenait le thyrse, et Vénus serrait son fils perfide contre sa tunique. Une frise, dont le fin relief courait autour du socle, montrait les plantes des champs, les herbes des forêts, les fleurs de nos jardins, inspirées directement de la nature, s'épanouissant en un doux relief d'un goût parfait.

Compotier « Les Saisons ».
Orfèvrerie de D. Froment-Meurice.
(*Musée centennal.*)

Le surtout était accompagné de deux candélabres à six lumières; trois bacchantes dans l'un, trois danseuses dans l'autre, décoraient le fût, et des Génies soutenaient les branches dans un mouvement gracieux. Deux compotiers en métal, dont les vasques étaient portées par un groupe de trois enfants, complétaient merveilleusement cette décoration somptueuse. Ce monument dont l'effet devait être superbe au milieu d'une table bien éclairée, chargée de cristaux et d'orfèvrerie brillante, tendue de linge fin et blanc, dans l'atmosphère vibrante des joyeux propos d'une société élégante, avait exigé trois années de travail.

Toute la sculpture était due à Jean Feuchères — mort très peu de temps après avoir achevé cet important travail — qui, au dire du duc de Luynes même, avait modelé l'original jusqu'au dernier degré d'achèvement (2).

(1) Ph. Burty, *F.-D. Froment-Meurice, argentier de la ville de Paris*, 1883, 1 vol. in-8°, page 56.
(2) Duc de Luynes, *Rapport de* 1851, page 73.

Mais la recherche du type définitif avait été laborieuse, et Feuchères avait mis toutes les ressources de son art à l'étude du premier modèle.

Les archives de la Maison Christofle conservent une étude au lavis d'une des premières pensées de Feuchères pour la pièce de milieu. La sphère est, comme dans le modèle définitif, accostée de génies ailés, mais, au lieu de trois figures,

Première esquisse de Feuchères de la pièce du milieu du surtout du duc de Luynes.
(*Collection Christofle.*)

n'en supporte qu'une seule, celle de Vénus et de l'Amour. Le socle est décoré de groupes de néréides et de tritons dont les queues viennent s'amortir sur la sphère.

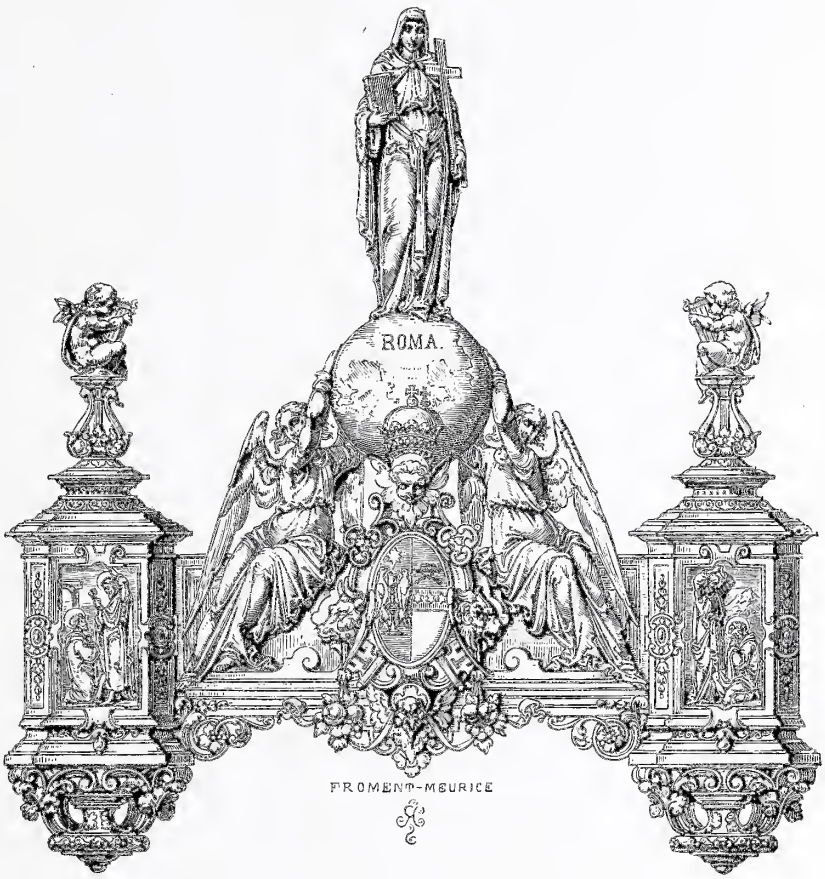
Les habiles ciseleurs Muleret, A. Dalbergue, Poux et Fannière, avaient exécuté les onze figures du surtout d'après les procédés du repoussé remis en honneur par Vechte. Le succès de cette œuvre fut considérable. En la revoyant aujourd'hui (elle figurait à l'Exposition centennale), on conçoit très bien l'admi-

Pièce de milieu du surtout du duc de Luynes.
Orfèvrerie de D. Froment-Meurice.

(*Musée centennal.*)

ration qu'elle dut exciter chez les contemporains; si la sculpture reflète le caractère de l'époque avec ses défauts, et nous paraît quelque peu surannée, l'œuvre n'en résume pas moins un effort méritoire pour l'orfèvrerie à ce moment, et marque une date dans l'histoire de notre industrie.

Dans ces trois pièces, les figures étaient en argent repoussé au marteau et



Encrier du pape Pie IX.
(*Gazette des Beaux-Arts.*)

au ciselet, à l'exclusion de la fonte et de tout autre procédé de fabrication.

A l'appui de ce procédé de travail, Froment-Meurice avait remis au jury une note technique où il expliquait, en fort bons termes, les difficultés que présente l'emploi du repoussé dans l'exécution d'une pièce d'orfèvrerie...

« L'art du ciseleur repousseur, disait-il, a brillé surtout à l'époque de la Renais-
» sance. Il ne s'employait et même ne s'emploie encore aujourd'hui que pour les
» œuvres d'art qui doivent rester uniques. »

La fonte était alors peu en usage pour ces œuvres exceptionnelles; les orfèvres de cette époque étaient en même temps statuaires et ciseleurs. Ils emboutissaient l'argent, ils le retreignaient, le pétrissaient, si l'on peut dire,

comme ils auraient pétri la cire ou la terre; la matière seule changeait, l'art et le talent restaient les mêmes. C'est le marteau, c'est le bigorne, c'est le ciselet qui sont les seuls outils. C'est, dans l'art, le travail du chaudronnier dans la manufacture.

Outre ce morceau capital, Froment-Meurice avait envoyé deux pièces détachées d'un ouvrage encore inachevé et qui demanda plus de six ans de travail : la table et le coffre à bijoux de la *Toilette* de la duchesse de Parme, qui ne put figurer dans son ensemble qu'à l'Exposition de 1851; un encrier en or, offert au pape Pie IX, et ayant pour motif central deux anges soutenant la boule du monde surmontée de la Religion, figurait également à l'Exposition de 1849 qui fut pour Froment-Meurice la consécration définitive de sa réputation et de sa maîtrise.

Duponchel n'obtint guère moins de louanges. Son associé Morel était allé, comme nous l'avons dit plus haut, s'installer à Londres. Lui, en homme du monde actif et élégant, plein de goût et fertile en idées, avait gardé seul la direction de cette maison qui avait conquis si vite un rang des plus brillants dans l'orfèvrerie.

Henri Duponchel, né en 1794, avait commencé par prendre des leçons de peinture avec Eugène Delacroix dans l'atelier de Guérin, puis était entré à l'Ecole des Beaux-Arts, où il avait suivi les cours d'architecture. Il n'était pas précisément préparé par ses études et ses premiers travaux à devenir orfèvre. Il avait commencé par faire de l'architecture et de la décoration, mais il avait dû à l'étude approfondie de ces deux arts, la révélation du génie particulier qu'il déploya comme metteur en scène dans le cours de sa brillante carrière artistique. Aussi, pendant plus de trente ans, prit-il une part considérable à la régénération du théâtre en France au point de vue de la vérité historique dans le costume et la mise en scène. Avec les plus grands artistes du dix-neuvième siècle, avec nos premiers écrivains, il a été l'un des plus habiles et des plus heureux promoteurs de la révolution qui s'est opérée dans les moyens matériels d'interprétation au théâtre.

C'est lui qui construisit l'hôtel du baron James de Rothschild, rue Laffitte, et dessina les meubles et les bronzes de cette somptueuse demeure; il construisit également l'hôtel de la famille Rothschild, à Londres. M. Henri Vever, dans son *Histoire de la Bijouterie au dix-neuvième siècle*, si bien documenté sur les origines des bijoutiers et des orfèvres contemporains, nous apprend que Duponchel, dans un dîner chez les Rothschild de Londres, où l'on regrettait la décadence où semblait tomber l'art décoratif de notre pays, s'offrit à prouver le contraire. Il put, séance tenante, obtenir la commande d'un service d'orfèvrerie qui devait démontrer la supériorité de l'art industriel français. Rentré à Paris, il en demanda les dessins à Klagmann, qui le mit en rapport avec Morel. Ce fut là l'origine de

leur association (1). Ouvrier plein d'adresse et d'habileté, Morel rencontrait dans son associé, Duponchel, l'inspiration qui crée, le geste qui dirige et le goût qui choisit. Il fut aidé par les capitaux et les connaissances artistiques de son associé, qui, grâce à ses nombreuses et brillantes relations, aussi bien dans le monde que chez les artistes et les grands décorateurs, Séchan, Déplechin, Diéterle, dont il avait apprécié les talents pendant sa direction de l'Opéra. Duponchel sut augmenter considérablement les affaires de sa maison.

Mais Morel ne devait pas rester avec lui, plus porté par ses aptitudes personnelles dans les travaux de lapidairerie, il excellait dans la taille du jaspe, du cristal de roche et autres matières dures, et dans la décoration des vases qu'il ornait de figures et d'ornements émaillés. Plus lapidaire qu'orfèvre, il entraîna son associé dans l'exécution d'œuvres difficiles à vendre. Des dissentiments étant survenus à ce sujet, leur association rompue, Morel retournait à Londres où nous le retrouverons en 1851, et le duc de Luynes constatait dans son rapport que ses œuvres sont toujours fabriquées et achevées avec un talent que personne ne saurait dépasser. Duponchel se présentait donc seul à l'Exposition de 1849. « M. Duponchel, disait le rapporteur M. Wolowski (2), donne » seul l'impulsion aux remarquables artistes formés dans cet atelier, bien connu » de l'Europe entière. Il continue à fabriquer avec une égale distinction la haute » orfèvrerie, la joaillerie et la bijouterie; chez lui, un heureux caprice rencontre » de quoi satisfaire les désirs les plus exigeants; la forme est originale sans tom- » ber dans le bizarre, élégante sans toucher à l'affectation. » Une de ses œuvres les plus caractéristiques, en 1849, était le fameux surtout de table commandé par le prince Léon Radziwill, dont la pièce de milieu représentait une chasse à l'ours au treizième siècle, dans une forêt de Lithuanie. Le thème donné à l'artiste était une légende de famille que voici : Un seigneur russe ayant eu, dans une chasse à l'ours,

Portrait de DUPONCHEL, orfèvre.

(1) Henri Vever, *la Bijouterie française au dix-neuvième siècle*, page 280 et suivantes.
(2) *Rapport du jury à l'Exposition de* 1849, tome III, page 38.

le bonheur de sauver la vie de son souverain, celui-ci, pour lui témoigner sa reconnaissance, jura de lui donner en toute propriété la contrée environnante, aussi loin qu'il pourrait faire entendre le son du cor, à partir du point où l'accident était arrivé. Le seigneur, heureusement pour lui, avait d'excellents poumons, de sorte que la propriété fut immense (1); la donnée était originale; au centre, comme de juste, était le héros de l'aventure, sonnant du cor à pleins poumons. Les incidents de la chasse formaient les sujets de plusieurs autres groupes accompagnant cette pièce extraordinaire. Les candélabres, de 2 mètres de hauteur, figuraient deux sapins sur des rochers, avec leurs longues branches chargées de givre sur lesquelles les lumières scintillaient. On n'a rien fait au delà dans le genre pittoresque, et c'est l'exemple le plus complet de l'abus des sculptures dans l'orfèvrerie, que condamne avec raison Charles Blanc quand il dit : « Il est clair que de pareils morceaux appar-
» tiennent à la plastique bien plus qu'à l'orfèvrerie, et que le travail du marteau,
» quelle qu'en soit la délicatesse, ne saurait surpasser en valeur les inventions in-
» génieuses et fécondes du sculpteur, qui, en poursuivant le modelé de chaque
» figure, en y imprimant, du pouce et de l'ébauchoir, les accents qui devaient le ca-
» ractériser, dit avec sentiment ce que l'orfèvre n'avait plus qu'à redire avec pré-
» cision. C'est le cas d'affirmer avec force le principe que... toute industrie, même
» lorsqu'elle appelle un artiste à son aide, doit rester maîtresse chez elle. Il serait
» bien malséant, en effet, que la décoration fît oublier la chose décorée, alors que
» le décorateur n'a été chargé que de la faire valoir (2). » Ajoutons que l'abus de la figure humaine semble surtout malséant dans les objets destinés aux usages de la vie domestique. Mais cette faute, l'orfèvrerie de la Renaissance l'a maintes fois commise, et, à l'époque où vivait Duponchel, on ne jurait que par la Renaissance.

Duponchel n'avait pas pu montrer à l'Exposition de 1849 l'œuvre qui absorbait tous ses soins, c'est-à-dire la Minerve commandée par le duc de Luynes, et dont Simart avait fait le modèle. Commencée en 1846, elle ne fut achevée qu'en 1851 et ne fut exposée qu'en 1855; on la retrouvait dans la Section des Beaux-Arts, où elle valut à son auteur la médaille d'honneur. C'est le plus important spécimen de la sculpture chryséléphantine actuellement connu (puisqu'elle ne mesure pas moins de 3 mètres de hauteur), qui ait été produite par un sculpteur français. Cette reconstitution, inspirée des descriptions antiques de l'œuvre si célèbre de Phidias, avait été suivie dans tous ses détails par le duc de Luynes au point de vue archéologique et artistique. Dans cette statue, comme dans celle de Phidias, les draperies étaient en métal précieux, et les parties nues en ivoire. Elle orne aujourd'hui la salle des fêtes du château de Dampierre où, posée sur un socle en marbre de couleur et un bas-relief en marbre blanc, elle se détache sur un grand panneau qu'Ingres avait décoré d'une façon magistrale.

---

(1) *Histoire de l'Orfèvrerie*, de Ferdinand de Lasteyrie.
(2) Ch. Blanc, *Grammaire des Arts décoratifs*, pages 291-293.

« LA MINERVE », modèle de Simart. Orfèvrerie chryséléphantine
par Duponchel.

Si elle n'a pas occupé la première place dans l'Exposition de l'Orfèvrerie, puisqu'elle était aux Beaux-Arts, en revanche, Duponchel put obtenir de ses riches clients le prêt d'un certain nombre de pièces exécutées par lui, telles que : le service à thé du comte de Nesselrode, et plusieurs autres, de genre arabe, mauresque ou chinois; la garniture de l'album de la princesse de Montpensier, avec médaillons de huit grands peintres finement ciselés en argent oxydé.

Bouilloire genre chinois.
(*Orfèvrerie de Duponchel.*)

Les œuvres de Duponchel sont rares aujourd'hui. Nous avons pu, cependant, retrouver chez son fils un plateau dont le fond est gravé à l'eau-forte d'arabesques de style Renaissance, ainsi qu'une fontaine à thé dans le genre chinois qui montre l'éclectisme de son goût dans sa fabrication.

Il avait également exposé un seau à rafraîchir les vins, dont le bas-relief principal est exposé dans les vitrines du Musée des Arts décoratifs. Ce bas-relief symbolise les ivresses du Poète et du Savant, du Soldat et de l'Artisan qui, couchés sur le sol et endormis, voient passer dans leur rêve d'élégantes

Plateau Renaissance.
(*Orfèvrerie de Duponchel.*)

figures de femmes qui leur font entrevoir la réalisation de leurs espérances. Le

chef des ateliers de dessin de la maison était Nevillé, artiste doué d'une fertilité d'invention remarquable, et qui s'assimilait avec une étonnante souplesse tous les styles passés.

On commençait d'ailleurs, à cette date, à ne pas s'en tenir uniquement aux souvenirs de la Renaissance, et plus d'un orfèvre s'essayait à de vagues pastiches du Louis XIV, du Louis XV, voire même du Louis XVI, exécutés avec des documents par trop approximatifs, et qui témoignaient d'une étude plus qu'incomplète de ces époques. C'est ainsi que Charles Odiot exposait un service de table Louis XVI, destiné à l'Amérique; Mayer avait des services à thé Louis XV; Lebrun un beau milieu de table, genre Louis XV, avec des groupes d'animaux et d'enfants sculptés par Gagne et Carrier-Belleuse, ciselés en perfection par Poux et Dalbergue. Chez cet orfèvre, d'ailleurs, les moindres objets portaient la marque d'une exécution impeccable. C'est pour lui que les Fannière avaient ciselé une tasse d'argent (acquise par M. de Mecklembourg), dont le public pouvait admirer à la loupe les détails d'un fini merveilleux.

Deux bas-reliefs d'un seau à glace.
Sculpture de Feuchères.
(Orfèvrerie de Duponchel.)

Rudolphi, ce simple ouvrier orfèvre que Wagner avait su distinguer en 1840 et qu'il avait associé à ses travaux, continuait à grandir, et les pièces qu'il exposait en 1849 ne démentaient pas sa réputation. On remarqua notamment une toilette d'argent décorée de nielles, de gravures et d'émaux; des plats d'après Feuchères et Pascal; un coffre d'argent sculpté par Geoffroy de Chaumes, une coupe en lapis-lazuli, d'une monture très simple et très élégante; d'autres coupes en agate orientale supportées par des groupes de Bacchantes, de Grâces, etc.

On a vu plus haut quel avait été le succès de Christofle, qui affirmait définitivement, par une exposition imposante, les avantages immenses de l'orfèvrerie en cuivre et métaux divers, dorés et argentés par les procédés électro-chimiques. C'était une des plus magnifiques démonstrations de ce que peuvent les conquêtes

de la science sur les progrès de l'industrie. C'était l'orfèvrerie mise à la portée des plus humbles fortunes, pour le grand avantage de l'art, dont on allait répandre à des prix infimes d'admirables modèles, et en même temps montrer, au profit de l'hygiène, jusqu'où allait le martyrologe des œuvres d'or au mercure.

C'est ici le lieu de rappeler les origines de l'électro-métallurgie appliquée au cuivre, et les premiers essais entrepris, de 1805 à 1840, pour remplacer la dorure au mercure par l'emploi de l'action électro-chimique, et pour obtenir par des courants électriques un dépôt solide et métallique sur les objets ou les creux rendus conducteurs, placés au pôle négatif dans une dissolution de sulfate de cuivre. Après les essais de Brugnatelli, après les découvertes de Jacobi et les travaux de Becquerel, après les tentatives de dorure par la pile dans des solutions de chlorure d'or neutre par De la Rive, le savant de Genève, une foule d'expériences avaient été faites pour atteindre le résultat cherché qui était de décomposer une dissolution métallique par l'action du courant galvanique, et faire déposer avec adhérence le métal réduit au pôle négatif. On en arriva enfin aux procédés qui, en substituant aux liqueurs acides ou neutres, des liqueurs alcalines, allaient rendre industriel le dépôt galvanique des métaux précieux. En 1840, Elkington, et en 1841, Ruolz, prirent des brevets identiques, qui consistaient à soumettre à l'action de la pile, des solutions de sels d'or ou d'argent dissous dans le cyanure de potassium simple ou ferrugineux, pour obtenir le dépôt de l'or et de l'argent. Ce sont ces brevets que Christofle, avec une énergie et une intelligence hors ligne, allait mettre en valeur; mais à peine

Charles CHRISTOFLE (1805-1863).

avait-il commencé à exploiter le brevet français pris par Ruolz, qu'il se vit l'objet d'une démarche des associés d'Elkington venant lui communiquer les brevets anglais antérieurs de plusieurs mois à celui de Ruolz, obtenant les mêmes résultats et employant les mêmes solutions d'or et d'argent. Devant l'évidence, il n'y avait qu'à s'incliner, et, en gens de bonne foi, il n'y avait qu'à s'unir; ce ne fut pas sans un gros sacrifice, car Christofle fut obligé de payer 500000 francs le droit de se servir des brevets, pour lesquels il avait déjà versé 150000 francs à Ruolz.

Service à thé Louis XVI.
(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

Dès sa jeunesse Charles Christofle avait été rompu au maniement des affaires industrielles. Nous l'avons vu déjà, chef à vingt-quatre ans de la plus grande manufacture de bijouterie de son temps; il n'était pas homme à s'arrêter. Doué d'une énergie peu commune, d'une volonté et d'une persévérance que rien n'arrêtait, il était de la trempe des fondateurs d'empire. Ce n'était pas tout de créer une industrie nouvelle, il fallait la défendre. Il se trouva alors en butte aux difficultés les plus épineuses, eut à lutter contre une armée de contrefacteurs dont il ne put venir à bout qu'après des procès sans nombre, qui durèrent presque autant que le brevet lui-même. C'est au milieu de ces obstacles qu'en quelques années, il parvint à organiser sur les bases les plus larges l'industrie nouvelle dont il fut le créateur en

France. « En 1844, disait M. Wolowski, les affaires de M. Christofle atteignaient à peine un chiffre de 600000 francs; ce chiffre s'est élevé en 1845 à 930957 francs; en 1846, à 1569054 francs, et en 1847, à plus de 2 millions (1). » Au lieu de fabriquer l'orfèvrerie comme on l'avait fait jusqu'alors avec des plaques d'argent ou de cuivre rouge plaqué d'argent, Christofle se servit du laiton dont la malléabilité se rapprochait le plus de celle de l'argent, et allait permettre de le travailler comme les métaux précieux. C'était faire revivre les traditions de la véritable orfèvrerie massive. C'était l'emploi du marteau pour retreindre les formes, de la fonte et de la ciselure pour réparer les garnitures, de la soudure forte pour les réunir, qui allait reparaître et donner à cette orfèvrerie nouvelle toute la solidité, tout le fini et le précieux des orfèvreries des siècles précédents. Mais il fallait la produire économiquement pour rivaliser avec le plaqué. Christofle eut à trouver quantité de machines mues par la vapeur, d'appareils, de procédés, variant à l'infini, et qui nécessitaient sans cesse de nouvelles innovations. « Il a une fonderie pour les garnitures riches ou sculptées, disait le duc de Luynes, un appareil à fabriquer le gaz hydrogène pur par la décomposition de la vapeur d'eau sur le charbon incandescent; le gaz, entouré d'un réseau de platine, donne une vive clarté : il alimente les fourneaux à souder, à l'argent et au cuivre, et le laboratoire de chimie (2). Des machines actionnées par la vapeur, des tours, des mandrins mus par les mêmes moyens, des laboratoires, toute une cuisine compliquée d'électricité et de chimie... »

Que nous voilà loin des ateliers de nos anciens orfèvres et quelle mine feraient les Germain, les Roettiers, s'ils pouvaient voir aujourd'hui ces engins monstrueux qui ont remplacé leur antique outillage si simple, dont ils savaient tirer un admirable parti!

En résumé l'électro-métallurgie comprend deux sortes d'opérations qui, bien que faites dans les mêmes conditions, et avec les mêmes éléments, engendrent deux classes de produits bien distincts. « Si le but qu'on se propose est de précipiter au moyen de la pile un métal sur un objet conducteur de l'électricité, en couches épaisses, continues, *mais non adhérentes*, de manière que, une fois séparées, la couche métallique obtenue représente exactement tous les détails, tout le fini de cet objet, l'opération ainsi faite prend le nom de *galvanoplastie*. Si, au contraire, on veut précipiter le métal en couches minces, continues, et *adhérentes*, de manière à ne point altérer la forme primitive de l'objet soumis à l'expérience, mais dans le but de lui donner une apparence plus belle, ou de le préserver des chances d'altération auxquelles il peut être exposé, c'est un dépôt électrochimique auquel on a donné naissance, et, suivant la nature du métal employé,

---

(1) *Rapport sur l'Exposition de* 1844, tome III, page 339.
(2) Duc de Luynes, *Rapport sur les métaux précieux à l'Exposition universelle de* 1851, page 125.

c'est le cuivrage, l'argenture, la dorure, le platinage (1). » On peut dire que cette invention, qui fait penser à la découverte de l'imprimerie, est le plus admirable procédé de multiplication, d'une exactitude rigoureuse, des types uniques

Fontaine à thé du style Louis XVI.
(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

d'œuvres d'art, quel que soit leur degré de perfection. Depuis soixante ans, elle a singulièrement accru son domaine et s'est largement développée. Mais c'est l'honneur de Christofle d'avoir compris du premier coup tous les services qu'elle était appelée à rendre et de lui avoir imprimé un vigoureux élan. Tout le monde remarqua, en 1849, les pièces d'orfèvrerie argentées ou dorées, exposées par

(1) Henri Bouilhet, *Conférence faite en* 1866 *à la Société d'encouragement pour l'industrie nationale sur l'origine et les progrès de la galvanoplastie* (brochure in-18).

lui, « deux grandes bouilloires d'un dessin correct et avec de gracieux ornements des surtouts d'une grande richesse, des candélabres d'après d'excellents modèles, des services à thé de style Louis XV et Louis XVI, des services de table (1).

Fontaine à thé du style Louis XV.
(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

L'un de ces services, réchaud, cloche et casserole, était de style Louis XVI. Le réchaud avait la forme d'une corbeille en vannerie ciselée, dont les ajours quadrillés laissaient passer l'air pour alimenter la flamme de la bougie et égayaient en même temps la nappe de ses reflets lumineux. Ce modèle avait eu un très grand succès, et lorsque, deux ans plus tard, le prince-président installait au

(1) Duc de Luynes, *Rapport*, page 75.

palais de l'Elysée l'élégante comtesse de Téba, qui allait devenir l'impératrice Eugénie, ce fut ce service qui fut choisi pour meubler le palais, complètement dépourvu alors de tout matériel d'orfèvrerie.

Christofle, de lui-même, avait spontanément indiqué au Jury les noms de ses principaux collaborateurs, F.-J. Lebon, dessinateur, François Gilbert, sculpteur,

Service de table de l'Impératrice Eugénie.
(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

Broeckx, chef de l'atelier des orfèvres : avec eux il n'allait pas tarder à remporter de nouvelles victoires.

Si nous nous sommes laissé entraîner à parler avec quelque largeur de l'Exposition de 1849, c'est que la plupart des orfèvres qui y participèrent devaient se retrouver à la manifestation grandiose de Londres, en 1851, qui eut, on peut le dire, une importance énorme sur la direction et les progrès de l'industrie du monde entier. C'était la première fois, en effet, que tous les peuples étaient

conviés à une solennité de ce genre, et qu'ils avaient l'occasion de mesurer leurs forces sur le terrain industriel et commercial, de comparer leur production avec celles de leurs rivaux, de constater sur quels points ils étaient en avance ou en retard. Plus d'une nation devait tirer de pareille comparaison les plus féconds enseignements.

L'Exposition internationale de Londres ouvrit le 1er mai 1851, au milieu d'un grand éclat. L'orfèvrerie avait été classée avec la bijouterie et la joaillerie. On gardait ainsi les bonnes et antiques habitudes de nos vieilles corporations; ce ne fut que plus tard, en 1867, qu'on eut l'idée singulière d'établir des démarcations et des séparations entre des métiers qui ont même origine, mêmes intérêts, qui s'exercent dans des ateliers voisins, avec des outils semblables, des procédés analogues sur des matières également précieuses. Le Jury de la section élut d'acclamation pour président le duc de Luynes, qui accepta d'être en même temps le rapporteur de sa classe pour les travaux de la Commission française. Ce fut pour cet homme si distingué l'occasion d'écrire une étude d'un puissant attrait, dont la lecture démontre combien ceux-là qui, par leur situation, semblent éloignés de prendre part à certains intérêts, sont parfois plus aptes à les définir et à les défendre que ceux mêmes qui en vivent. Le livre du duc de Luynes n'est pas, comme on le pourrait croire, une œuvre de haut style où l'archéologue, le savant, le curieux, le voyageur et l'artiste qu'il était, faisant un aimable étalage de ses connaissances et de son goût éclairé, ait voulu donner libre carrière à sa passion, et conduire par des chemins escarpés l'ouvrier et le patron mal préparés à le suivre jusqu'au sommet de l'art pur. Non, le duc de Luynes voulut faire œuvre plus utile. Avec une abnégation méritoire, il s'appliqua à rassembler des documents précis, des détails sur la fabrication, des chiffres de statistique, à faire d'après nature des descriptions critiques de l'orfèvrerie de son temps, notant au courant de la plume les noms des artisans à côté des noms d'artistes, et dressant un tableau succinct mais complet de la situation des orfèvres depuis le commencement du siècle. Son livre se trouve ainsi le Rapport le plus exact, le plus technique, le plus parfait — avec celui que rédigea Lucien Falize en 1889 — qui ait été écrit sur notre industrie à la suite des Expositions, et on le consultera toujours avec fruit. Nous y avons puisé déjà plus d'un renseignement pour les pages qui précèdent. Le volume est devenu si rare qu'il vaudrait la peine qu'on le réimprimât, et c'est là un vœu que comprendront, j'en suis sûr, beaucoup de mes confrères.

L'orfèvrerie française remporta à l'Exposition de Londres un très grand succès, tous nos premiers coryphées avaient répondu à l'appel qui leur avait été adressé, et n'eurent pas lieu de s'en repentir; Froment-Meurice, Odiot, Christofle, Durand, d'autres encore, y obtinrent les suffrages les plus flatteurs.

Mais Froment-Meurice avait la première place et remportait la plus haute

récompense, la Council Medal, c'est-à-dire la grande médaille décernée par le Conseil des Présidents.

A cette Exposition, il avait envoyé la toilette entière de la duchesse de Parme, qu'il venait de terminer. Ce morceau capital, dont deux pièces seulement avaient paru en 1849, figurait en 1851 dans son ensemble, et n'avait pas coûté moins de six années de travail. Cette toilette monumentale qui comptait deux mètres quarante-cinq centimètres de hauteur, et près de deux mètres en largeur, composée par l'architecte Duban, était ornée de trente et une figures exécutées d'après les modèles de Jean Feuchères et Geoffroy-Dechaume; les ornements étaient de Liénard, les émaux de Sollier et Meyer; sur la table, — immense morceau d'acier, d'argent et d'or, formée d'une des plus grandes pièces d'argent niellé que nielleur ait jamais produite — se dressait, au centre, le miroir en forme ogivale pivotant sur ses supports; à droite et à gauche, on voyait deux coffrets, par devant, l'aiguière : tel était l'aspect général. Le miroir, avec son cadre ajouré, émaillé de bleu, et des compartiments portant les écussons et armoiries de toutes les provinces de France, jouait entre deux supports formés de tiges de lis enlacées de lierres et de roses, au pied desquelles folâtraient six figures d'amours. Les deux coffrets figuraient des espèces d'édifices à toiture et à pignon évoquant la forme des châsses du moyen âge, et les faces étaient divisées en compartiments dans lesquels vingt grands émaux de douze ou treize centimètres de hauteur se trouvaient ajustés, reproduisant l'image des femmes les plus célèbres de la monarchie française. Tout cela, il faut bien l'avouer, était fort compliqué et offrait un mélange assez bizarre, vrai type de l'orfèvrerie sentimentale qu'on admirait alors (1).

Froment-Meurice exposait également dans son ensemble, avec les candélabres et les pièces de bout, le surtout du duc de Luynes dont le milieu seul avait paru en 1849, — puis un calice en or donné au pape par la reine Amélie, dont les figures en repoussé étaient d'une ciselure merveilleuse, — puis une épée offerte au général Cavaignac, dont le modèle avait été demandé au sculpteur Cavelier. La Liberté, l'Égalité et la Fraternité en formaient la poignée. Ces trois figures adossées soutenaient un globe paré de lauriers et de chêne, sur lequel se lisait le mot « FRANCE ». La garde était formée par une figure représentant la Patrie sous les traits de saint Michel qui, le bouclier levé, terrassait l'Anarchie. Ce n'était pas tout. En 1851, figuraient également deux groupes en ivoire, argent et or. C'est vraisemblablement le duc de Luynes qui avait suggéré à Froment-Meurice ce retour à la statuaire chryséléphantine, à l'époque où il confiait à Duponchel la reconstitution de la statue de la Minerve du Parthénon. Le premier

(1) Une eau-forte reproduisant cette toilette a été donnée dans une publication italienne portant le titre suivant : *Toeletta in argento ed oro, abbellita di pietre preciose, posseduta da S. A. R. Luisa Maria di Borbone, duchesa di Parma ecc.* (*A. Rosseno die ed. inc, Parma*, 1853).

Epée du général Cavaignac.

(*Orfèvrerie de Froment-Meurice.*)

« LA BACCHANTE. » Orfèvrerie chryséléphantine de Froment-Meurice.

(*Modèle de Pradier.*)

« LA TOILETTE DE VÉNUS. » Orfèvrerie chryséléphantine de D. Froment-Meurice.
(Modèle de Feuchères.)

était une Bacchante en ivoire drapée d'or, écartant d'une main le faune qui implorait son regard, et l'autre, « la Toilette de Vénus » de Jean Feuchères, d'une belle allure décorative; une draperie, retenue par une bride attachée sur les reins de la déesse, permet, par un artifice ingénieux, de dissimuler la jonction des deux morceaux d'ivoire. La coquille, plancher mouvant sous les beaux pieds de celle qui, Eternelle génératrice des Êtres, sort de l'écume de la mer, donne de l'ampleur à la base du groupe qui se complète par un triton lui offrant une branche de corail. Ces deux groupes, qui appartiennent aujourd'hui au comte de Pillet-Will, figuraient au Musée centennal, ce qui nous a permis de les reproduire ici.

Cet ensemble avait attiré tous les suffrages, et l'orfèvrerie française triomphait à la première Exposition universelle dans la personne de Froment-Meurice.

Duponchel n'avait rien envoyé, mais son ancien associé, Morel, quoiqu'il eût fixé son industrie en Angleterre, n'en était pas moins de chez nous, et c'est le goût de notre pays qu'il faisait admirer dans des œuvres de toute beauté. « Il a produit des ouvrages, disait le Rapporteur, qui donnent une idée de tout ce qu'un homme, aussi capable, peut accomplir. Une statue équestre de la reine Élisabeth, en argent repoussé, et dont la tête seule était fondue, avait dû présenter d'immenses difficultés de travail; mais le petit nombre d'objets d'orfèvrerie réunis autour de cette pièce principale l'emportaient beaucoup sur elle par la perfection et la beauté de l'exécution. Nous citerons particulièrement un vase d'argent doré, orné d'un bas-relief d'argent à sujet de chasse dans un branchage de chêne et exécuté dans le style d'Albert Durer, et un sucrier d'argent doré à couvercle, d'une forme irréprochable, ciselé d'ornements en relief très amorti (1). » Ce fut aussi à moitié sous le pavillon anglais qu'un autre de nos compatriotes, Antoine Vechte, conquit une des plus hautes récompenses, une médaille de première classe accordée à l'ensemble de ses travaux. Depuis qu'il s'était fixé à Londres où il avait reçu le plus chaleureux accueil, le célèbre ciseleur avait vu venir à lui une opulente clientèle et ne pouvait suffire aux commandes avec la production forcément très lente qui lui était imposée par son genre de travail. Il s'était disposé un agréable intérieur dans une petite maison de King Edwards Street, Eslington, un des endroits les plus retirés de la ville dont il ne sortait guère, uniquement absorbé par son art. C'est au point qu'il ne se donna jamais la peine d'apprendre l'anglais, ce qui étonnait parfois ses aristocratiques visiteurs, comme la duchesse de Sommerset qui venait souvent dans son atelier. Une de ses filles, nommée Emilie, lui servait d'interprète. Une autre, Héloïse, était devenue son élève; elle se maria en 1853, avec Vernaz, et tous deux collaborèrent avec le père aux pièces d'orfèvrerie. Le premier ouvrage important exécuté par Vechte pour MM. Hunt et Roskell fut un bouclier consacré à trois hommes illustres de

(1) Duc de Luynes, *Rapport*, page 125.

l'Angleterre, *Newton*, *Milton* et *Shakespeare*. Il n'était pas achevé en 1851, mais il figura néanmoins à l'Exposition. On y vit aussi le fameux Vase qu'on avait admiré au Salon de 1847, *Combat des dieux contre les géants*, un petit vase fait pour lord Elsemer, *l'Amour et Psyché*, et quelques autres œuvres qui achevèrent de porter au plus haut point la réputation de l'artiste.

A quel point en était l'orfèvrerie étrangère au moment de l'Exposition universelle de Londres, en 1851? Bien que cette industrie fût loin d'égaler celle de France chez les autres nations, on put constater de sérieux efforts dans certains pays où l'art avait de lointaines traditions. En Allemagne, après une éclipse presque totale pendant un siècle, elle semblait renaître. Tributaire longtemps du « genre baroque anglais », elle commençait à subir l'influence d'artistes de goût, tels que l'architecte Schinkel, ou de bons fabricants comme MM. Hossauër, et Wagner de Berlin, Mayerhofer de Vienne. Wagner, neveu de Charles Wagner, l'orfèvre parisien, obtint du jury une grande médaille pour un surtout de table qui « était le morceau d'orfèvrerie le plus éminent envoyé à l'Exposition de Londres par l'Allemagne » (1). Il représentait, en trois étages superposés, les différents âges de la civilisation, l'homme primitif, avec les accessoires de la chasse et de la pêche; la vie pastorale et les scènes de la culture des champs; le règne de l'industrie, des sciences et des arts avec un génie de la civilisation, vainqueur du Mal, caractérisé par une hydre expirante, complétait le symbole.

L'Italie, avec ses éternelles copies des chefs-d'œuvre anciens, exécutés par les Sartori, les Gavoni, les Asciéri, les Castellani, ou avec les quelques ouvrages d'actualité fournis à la Cour par Galli, n'avait pas cru devoir aborder le concours, et cette abstention rappelait « péniblement l'atténuation de la fortune publique et la langueur des nobles industries dans le pays qui fut leur berceau » (2). La Russie, au contraire, présentait les spécimens les plus originaux de son orfèvrerie vraiment nationale, décorée de nielles, parée d'émaux rutilants, d'un caractère très spécial. Un orfèvre de Saint-Pétersbourg, M. Sazikoff, reçut du jury une médaille de 1re classe pour une collection de coupes, de vases, de figurines très intéressante, et surtout pour une pièce des plus importantes, un milieu de table représentant le grand-duc de Moscou, Dimitri Donskoï, grièvement blessé à la bataille de Koulikoff qui affranchit la Russie du joug des Tartares. Pour l'Espagne, un seul orfèvre, M. Morella, qui avait exposé une œuvre unique, un grand ostensoir de 2 mètres de hauteur, « digne sous beaucoup de rapports de l'attention du public » (3). Pour la Belgique, la Hollande, la Suisse, l'Exposition était plus maigre encore.

L'Angleterre, par contre, montrait non sans orgueil les richesses d'une orfè-

---

(1) Duc de Luynes, *Rapport*, page 83.
(2) Duc de Luynes, *Rapport*, page 54.
(3) Duc de Luynes, *Rapport*, page 88.

vrerie qui était d'autant plus abondante que de tout temps cette industrie fut alimentée par la plus fastueuse des aristocraties. Certes, il y avait bien du mauvais goût dans cette argenterie massive, dont l'ornementation paraissait souvent inintelligible, dans les pièces d'art où les accessoires, figures, animaux, végétaux, étaient distribués sans pondération et sans grâce. Mais on était forcé de reconnaître de notables améliorations dans le goût de certains fabricants. « Le genre » dit *anglais*, écrivait le duc de Luynes (1), n'est pas blâmable en toutes choses. » Si son ornementation est mal conçue, confuse et peu raisonnée, la forme de la » vaisselle de table, commode pour l'usage, est bien appropriée aux différents » besoins du service. En France, où le genre anglais dans l'orfèvrerie a prévalu si » longtemps, on en a accepté plus volontiers les ridicules que les avantages. » Il serait à souhaiter que, justes appréciateurs du mérite d'autrui, les deux » peuples sans se dissimuler leurs qualités, ni leurs défauts, s'efforçassent de » toujours faire mieux et de ne point se laisser dépasser. A l'Exposition de » Londres, il était facile de reconnaître les emprunts avoués ou dissimulés faits » par l'orfèvrerie anglaise aux artistes français; mais les critiques des Anglais » sur la légèreté excessive de nos pièces, sur leur fabrication négligée et leurs » mauvaises montures, sur leur oxydation d'un aspect désagréable et déguisant » quelquefois des défauts, toutes ces observations étaient fondées, et ceux qui » les ont écoutées pour en profiter ont fait preuve de sagesse et d'intelligence. » Au premier rang des orfèvres anglais, figuraient MM. Hunt et Roskell, R. et S. Garrard, Hancock, Elkington et Mason. L'exposition de MM. Hunt et Roskell comprenait une foule d'objets dont quelques-uns étaient de véritables monuments avec figures ronde-bosse, bas-relief, etc., des testimoniaux, des coupes colossales, un service d'argenterie offert au comte d'Ellenborough, d'une valeur de 150 000 francs, sans parler des pièces en repoussé exécutées par Vechte. En parlant de ces orfèvres, le duc de Luynes disait : « Leurs efforts pour sortir d'une » mauvaise direction se reconnaissent dans la disparité de leurs œuvres, dont » l'origine est très diverse. » Chez MM. Garrard, mêmes tentatives pour améliorer et épurer leur style, malgré trop de sacrifices encore faits au préjugé invétéré d'un goût très équivoque. M. Hancock, qui montrait, entre autres objets, un coffre d'ébène d'après des dessins d'un peintre français, Eugène Lami, témoignait, d'après le rapporteur, d'une intelligence plus réelle de l'orfèvrerie et des ressources que l'art peut apporter à cette industrie. Quant à MM. Elkington, qui, les premiers, introduisirent en Angleterre vers 1840 l'application de l'électrochimie à la dorure et à l'argenture, et dont l'établissement de Birmingham avait servi de type pour celui de Christofle dans notre pays, ils avaient envoyé à l'Exposition une magnifique série d'œuvres de tous genres, reproduction de ce que les

(1) Duc de Luynes, *Rapport*, page 99.

arts anciens et modernes ont inspiré de plus beau, coupes, vases, bassins, trépieds, etc. Parmi les objets de création moderne, on voyait un grand coffre à bijoux en cuivre émaillé et doré, orné des portraits sur porcelaine de la reine Victoria, du prince Albert et de leur famille, avec des figures en ronde-bosse adossées au coffre. Ils avaient eu l'heureuse fortune de s'attacher un artiste français d'une habileté consommée, Jeannest, qui exécuta pour eux un certain nombre de modèles d'un goût très sûr, et dont l'exécution très soignée n'en laissait pas moins paraître l'origine française.

L'Exposition universelle de Londres de 1851, et le succès même qu'y obtinrent les industries françaises, eurent une conséquence immédiate des plus graves, et qu'il convient de rappeler. « En premier lieu, on acquit généralement cette conviction que les arts étaient désormais la plus puissante machine de l'industrie; en second lieu, chaque nation prit la ferme résolution de conquérir à tout prix ce mobile de nos succès; en troisième lieu, elles formèrent ce projet avec d'autant plus de confiance qu'elles se dirent que les arts, comme les sciences, sont la propriété commune de l'humanité, et qu'en les protégeant aussi bien et mieux que la France on pouvait atteindre aussi loin qu'elle, et plus loin (1). » Ces lignes sont extraites de l'ouvrage admirable écrit, précisément à l'occasion de cette Exposition de 1851, par le comte de Laborde, et dans lequel cet homme éminent a fait ressortir avec une éloquence prophétique, avec une hauteur de vues et une abondance d'arguments que son extraordinaire érudition lui dictait, les enseignements qu'on pouvait dégager pour notre pays de la manifestation qui venait d'avoir lieu en Angleterre. Il annonça avec une précision implacable la lutte qui allait immédiatement s'engager dans l'Europe entière contre l'influence prédominante du goût français, et, d'une plume infatigable, dans un volume touffu qui ne compte pas moins de 1 039 pages, il indiqua les moyens qu'il fallait employer pour résister, selon lui, à ce danger, et maintenir, en perfectionnant notre éducation artistique, le prestige de nos industries. Il disait : « Notre succès de 1851 serait le plus traître des flatteurs, s'il nous avait fait illusion au point d'endormir notre intelligence, d'engourdir nos bras, de paralyser notre ardeur. De quelle résolution la France a-t-elle fait suivre cette reconnaissance générale de sa supériorité? S'est-elle dit dans sa suffisance : nous serons toujours supérieurs à nos rivaux, qu'est-il besoin d'autres efforts? ou bien, se laissant aller au découragement, s'est-elle écriée : Nous sommes perdus, car les étrangers, connaissant désormais le secret de notre force, vont nous disputer nos succès en appelant à eux nos ouvriers les plus habiles, en imitant nos institutions consacrées par une longue expérience?... J'ignore ce que la France décidera. Suffisance aveugle

(1) Comte de Laborde, *Rapport sur les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de* 1851, page 383.

ou découragement énervant seraient également funestes dans la position où nous nous trouvons (1). »

L'avertissement arrivait à point, il était lumineux, étayé de preuves, signalé avec une magistrale ampleur. C'était une démonstration décisive, allait-il être compris par le nouveau gouvernement que la France venait de se donner? Napoléon III venait d'être nommé empereur. Le souverain écouterait-il les conseils du comte de Laborde? ses ministres sauront-ils en saisir la portée, en calculer la profondeur, se hâteront-ils de réaliser les réformes dont l'urgence est indiquée avec tant de justesse prévoyante et un si minutieux souci des moindres détails, que, pour appliquer le programme qui leur est exposé avec tant d'à-propos, il suffirait d'un acte de volonté? Hélas! le livre du comte de Laborde passa inaperçu, et aucun de ses avis si sages ne fut mis en pratique. Le gouvernement du second Empire ne fit rien ou à peu près rien, durant les dix-huit années qu'il dura, de ce qui avait été réclamé avec tant de patriotique instance par le vigoureux écrivain. On ne vit pas le péril qu'il avait deviné de trop loin. On s'endormit sur les apparences trompeuses d'une prospérité industrielle qui ne semblait que grandir. Ce n'est qu'au bout de vingt-cinq ans, sous la troisième République, qu'on devait s'apercevoir que le comte de Laborde avait été un véritable prophète, et que son Rapport de 1851 était rempli de leçons merveilleuses dont on n'avait pas profité en temps utile!

Ce n'est pas toutefois que Napoléon III ne se soit montré, durant le cours de son règne, un souverain appliqué à remplir son rôle de protecteur des arts, avec toute la bonne volonté qu'il y pouvait mettre. Mais son tempérament de rêveur hollandais le laissait sur ces choses sans idée personnelle; ne s'étant guère occupé dans sa jeunesse de se former le goût, il restait indifférent pour son compte aux raffinements du luxe, et laissait à son entourage, à ses ministres, au surintendant Nieuwerkerke l'initiative à cet égard (2). Favoriser le commerce, donner à la cour l'exemple d'une certaine pompe qui rappelât l'éclat de l'ancienne monarchie, encourager çà et là quelques artistes, visiter les expositions et avoir l'air de s'y intéresser, renvoyer avec bienveillance à l'examen administratif des ministères compétents toute proposition qui aurait pu exercer une influence sur la direction générale des arts, c'était le seul effort qui parut à l'empereur répondre, et bien au delà, aux obligations de sa charge. Il ne songea donc jamais à faire entrer dans la pratique les idées du comte de Laborde. Cette passivité ne ressemblait guère à la prodigieuse et méthodique volonté de Napoléon Ier, qui, en dix ans, avait su implanter en France un style nouveau, par des commandes incessantes, selon des programmes que lui-même imposait! Privées de l'orientation qu'aurait

(1) Comte de Laborde, *Rapport cité*, page 397.

(2) Voyez à ce sujet les *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, par le marquis de Chennevière (portrait du comte de Nieuwerkerke).

pu donner la Cour, les industries de luxe continuèrent à flotter à la dérive, emportées dans le mouvement qui leur faisait remonter le cours des âges pour copier, pasticher ou adapter les anciennes formules des décors de tous les siècles. « Copies, les restaurations de Pierrefonds dont le talent et la science de Viollet-le-Duc avaient réussi à faire une œuvre remarquable; copies les appartements de l'Impératrice, où l'architecte Lefuel avait retrouvé les élégances du style Louis XVI; copies ou inspirations, comme il vous plaira de les appeler, ces retours aux coutumes royales, poursuivies dans l'étiquette, dans les livrées de la Cour, dans les vêtements des femmes, ou l'uniforme officiel! Que des esprits indépendants rompent avec ces idées, on leur en veut de toucher à l'harmonie moutonnière; il suffit au beau monde de se continuer sur le pied du départ (1)... »

Un moment, le goût des formes antiques semble renaître, et les décors néo-grecs devinrent à la mode; une fantaisie du prince Napoléon, cousin de l'Empereur, qui se fit construire et meubler, aux Champs-Élysées, une maison pompéienne, par les architectes Hittorff, Normand et Rossigneux, suscita cet engouement qui se traduisit par l'introduction du style qu'on appela le néo-grec, et auquel la création du Musée Campana au Louvre, consacré aux objets d'art étrusques, vint offrir de nombreux modèles.

Parmi les objets mobiliers que le prince Napoléon avait fait exécuter pour sa maison pompéienne, se trouvait un surtout antique dont il avait demandé à l'architecte Rossigneux de reconstituer l'ensemble avec des documents qu'il avait fait mouler au Musée de Pompéi, à Naples. Ce surtout affectait la forme d'un plateau incrusté de damasquines d'or et d'argent sur lequel était placée une colonne formant candélabre, dont le chapiteau se terminait par quatre enroulements auxquels étaient suspendues des lampes antiques; un autel rectangulaire, et un léopard maîtrisé par un petit Bacchus, ornaient le plateau.

En même temps, le prince avait demandé à l'architecte Normand une reproduction du Parthénon qu'il avait placée dans l'Atrium de sa maison. Le petit monument avait été exécuté en marbre, et les métopes qu'il avait fait réduire et restaurer par le sculpteur Auguste Barre, étaient d'argent émaillé en blanc et polychromé de tons sourds et harmonieux. Le temple était consacré aux Muses, et, au lieu de la Minerve de Phidias, le sculpteur avait placé deux grandes figures, Melpomène et Thalie, auxquelles il avait donné les traits de Mlle Rachel et de Mme Arnoult-Plessy. Les nus étaient en ivoire et les draperies en argent doré. Les autres Muses, de plus petites proportions, étaient la reproduction de statuettes de Tanagra dont les attributs et les attitudes avaient permis de symboliser les autres Muses. Comme pour les deux premières, les nus étaient en ivoire, et les draperies en argent doré. Ce sont ces statuettes qui, dans les dîners que le prince donnait

(1) Henri Bouchot, *les Élégances du second Empire*. 1 vol. in-18 (librairie illustrée), *Préface*.

Surtout pompéien du prince Napoléon, avec les Muses.

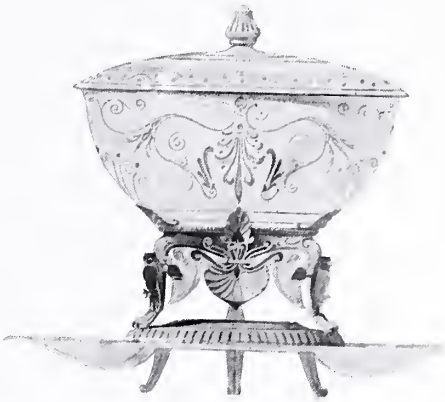
(Orfèvrerie de Ch. Christofle.)

Melpoméne et Thalie. Grandes figures du surtout pompéien du Prince Napoléon.

Orfévrerie de Ch. Christofle.

dans sa maison pompéienne, figuraient sur la table autour du surtout reconstitué par Rossigneux.

Le prince avait également demandé à Diéterle, artiste décorateur du goût le plus fin, et qui venait d'être appelé à la Direction artistique de la Manufacture de Sèvres, un service de dessert qui fut exécuté, comme le surtout, par l'orfèvre Christofle. Il figurait à l'Exposition de 1855. Cette fantaisie d'un prince audacieux qui aimait la société des artistes, et cherchait à créer autour de lui un mouvement qu'il reprochait à son cousin de ne pas savoir susciter, n'eut pas de lendemain. Ce ne fut qu'un éclair, malgré les recherches et les travaux des archéologues, et des artistes tels que Duban, Duc, Labrouste, Ruprich-Robert, etc.; les imitations pompéiennes, les décorations néo-grecques durèrent peu, et, vers 1860, on se mit résolument et d'une façon générale aux imitations du dix-huitième siècle.



Sucrier du service du Prince Napoléon.
(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

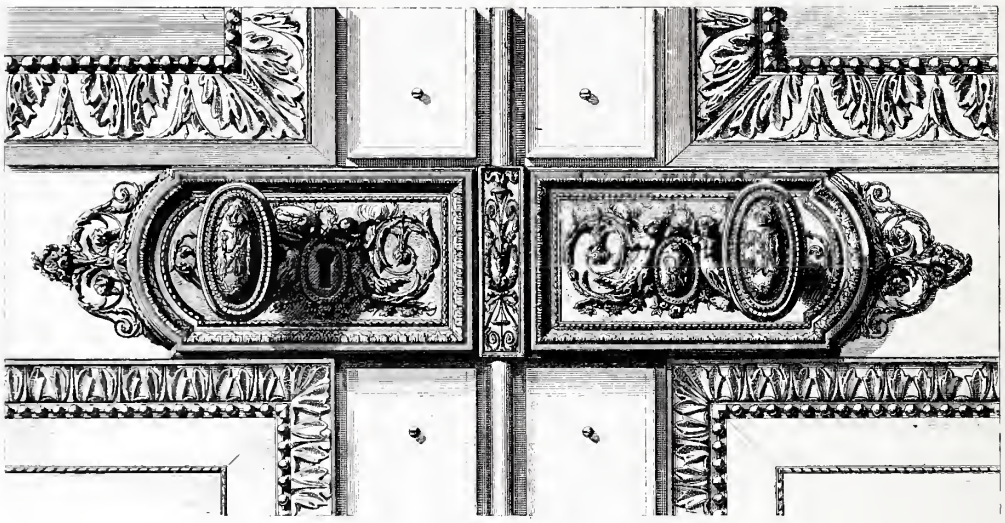
L'impératrice Eugénie, qui avait une véritable passion pour la figure historique de Marie-Antoinette, et se complaisait à faire revivre les modes et les élégances de cette reine, ne contribua pas médiocrement à la vogue des pastiches du style Louis XVI qui commença alors. Elle, non plus, n'avait pas de grandes connaissances sur les arts, et c'est tout juste si elle avait appris de Viollet-le-Duc à discerner le roman du gothique. Mais, jolie femme, étrangère, elle avait su s'emparer dès les premiers moments de son règne, avec une aisance et une autorité incontestables, du sceptre de la mode; dans les questions de toilette, elle était vraiment l'arbitre de l'Europe. On la suivit donc dans ses prédilections pour les grâces pompadouresques, pour les meubles et les colifichets du dix-huitième siècle dont elle remplit ses appartements des Tuileries, aussi bien que les résidences de Fontainebleau et de Compiègne; jusqu'à la fin du règne, ce fut ce goût qui domina dans les diverses classes de la société et que propagèrent à l'envi les ébénistes ou tapissiers, alternant avec les formes de plus en plus épurées de la Renaissance et les grâces du dix-huitième siècle, et arrivant, après bien des tâtonnements, à donner une interprétation de

Compotier du service du Prince Napoléon.
(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

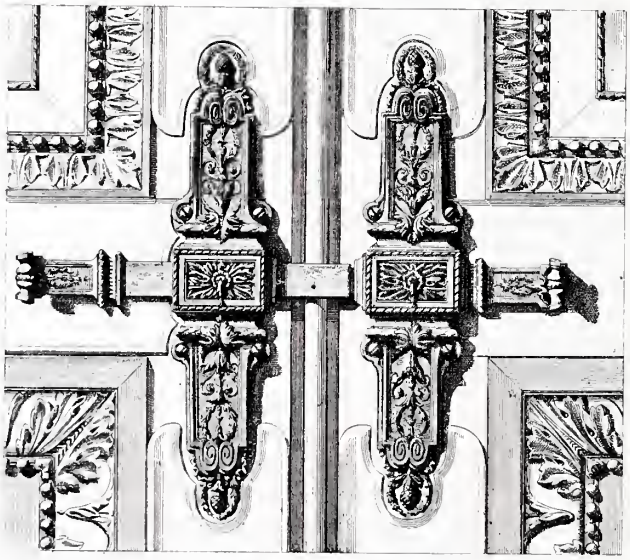
moins en moins grossière des finesses exquises qu'ils essayaient de traduire.

L'architecte Lefuel avait refait les appartements privés des Tuileries dans le style Louis XVI, qui avait les préférences de l'Impératrice. Les sculpteurs Doussamy et Leprêtre, auxquels il avait donné asile dans les bâtiments du Louvre

SERRURE DE LA PORTE.



VERROU DE LA PORTE



La serrurerie des Tuileries.
(Dessins de Lefuel, exécutés par Ch. Christofle.)

alors en construction, lui prêtèrent un précieux concours. Les bronzes des cheminées et des meubles, la serrurerie intérieure dont il avait confié l'exécution à l'orfèvre Christofle, étaient absolument remarquables, et la ciselure ne le cédait en rien aux ciselures originales de Gouthière, dont les spécimens conservés au

Pièce de milieu du grand Surtout de Napoléon III.
Modèle de F. Gilbert. Orfèvrerie de Ch. Christofle.

(*Musée des Arts décoratifs.*)

La Coupe du Nord et les candélabres des Sciences et des Arts.
Modèles de F. Gilbert. Orfèvrerie de Ch. Christofle.

(*Musée des Arts décoratifs.*)

La Coupe du Midi et les candélabres l'Agriculture et l'Industrie.
Modèles de F. Gilbert. Orfèvrerie de Ch. Christofle.

(*Musée des Arts décoratifs.*)

Garde-Meuble avaient été reproduits par la galvanoplastie pour servir de types et d'enseignement aux artistes auxquels M. Lefuel confiait ses travaux (1).

Quelle que fût cependant la remarquable imitation qui en fut faite, les connaisseurs en savaient reconnaître les différences, et, aujourd'hui, les bronzes faits à cette époque sont faciles à reconnaître et désignés dans la Curiosité comme du « Louis XVI Impératrice ».

Au milieu de ces diverses tendances, l'orfèvrerie reflète les caprices successifs de la société impériale. Elle s'inspire tantôt de la Renaissance, mais avec plus de froideur, et moins d'imagination qu'à l'époque de Louis-Philippe, et tantôt du Louis XIV, du Louis XV et du Louis XVI. Rares sont les grandes œuvres décoratives comme il y en avait eu jadis! Gagnée par l'esprit du siècle, elle reste de plus en plus confinée dans les fonctions d'utilité, dans son rôle pratique de service de table. Sur ce terrain, elle prend, grâce aux procédés industriels, un immense développement. La vaisselle d'argent cède le pas à la vaisselle argentée, non pas seulement par un souci d'économie, mais par le sentiment de la commodité dans les milieux les plus fastueux. Si chez la princesse Mathilde on persiste à manger dans de la vaisselle plate (2), en revanche, aux Tuileries, l'empereur et l'impératrice, même pour les grandes réceptions, se servaient généralement de métal argenté.

L'orfèvre Christofle avait été chargé d'exécuter pour Napoléon III un surtout de table monumental, et, dans cette œuvre extraordinaire, il s'était attaché à démontrer que l'art le plus achevé pouvait se combiner avec l'emploi des matières, d'extrême bon marché, qui faisaient la base de sa fabrication obtenue par ces nouveaux procédés électro-chimiques. Ce surtout, qui, les jours d'apparat, était l'objet d'admiration des invités des Tuileries, se composait de quinze pièces principales. Celle du milieu représentait la France, entourée de quatre statues allégoriques, emblèmes du pouvoir, la Religion et la Justice, la Concorde et la Force; debout, les deux bras étendus et dominant le groupe, la France appuyée sur l'urne du suffrage universel distribuait des couronnes à toutes les gloires, à celles de la Guerre représentée par un guerrier dirigeant l'ardeur de quatre chevaux attelés à son char, et à celles de la Paix symbolisée par une femme montée sur un char traîné par quatre bœufs. Parmi les autres pièces, il y avait quatre grandes coupes ornées de figures allégoriques qui représentaient le Nord, le Midi, l'Est et l'Ouest de notre pays; quatre candélabres où se groupaient des figures personnifiant les Arts, les Sciences, l'Agriculture et l'Industrie; enfin la platerie proprement dite, les casseroles, réchauds, saucières, supports d'assiettes, compotiers, cloches, etc. Le tout, en métal argenté, était exécuté entièrement en ciselure repoussée, abso-

(1) Voir la monographie publiée par L. Rouyer, inspecteur des travaux des Tuileries, sur les décorations des appartements privés de l'Impératrice.
(2) Voir Goncourt, *Journal*, t. II, *passim*.

lument selon les formules traditionnelles de la belle orfèvrerie du dix-huitième siècle. Mais, à cette époque, les ciseleurs d'orfèvreries repoussées étaient rares; il fallut mettre au point les ciseleurs de bronze qui, quelque adroits qu'ils fussent, n'étaient pas suffisamment entraînés; mais sous l'habile direction de M. Schropp, qui était le chef des ateliers de ciselure de MM. Christofle, une pléiade d'ouvriers fut bientôt reconstituée, secondée par des ciseleurs émérites tels que les frères Fannières, Richard Désandré, Honoré, rompus depuis longtemps aux pratiques du repoussé dans les ateliers des orfèvres, Froment-Meurice, Odiot et Duponchel; il trouva parmi les ciseleurs qu'employaient les bronziers, Dalbergue, Douy, Deurbergne, Michaut, Meissner, Poux, etc., des mains capables, qui surent rapidement se mettre au courant des procédés du repoussé. Les 1 200 pièces qui composaient le service n'exigèrent pas moins de trois années de travail assidu. Le surtout et toutes les pièces de grande décoration furent exécutés en bronze fondu et ciselé. Les moulures unies avaient été tirées au banc dans du métal laminé, afin d'éviter les piqûres qu'aurait pu donner la fonte et altérer la finesse des profils. Quelques parties des ornements bas-reliefs avaient été obtenues par la galvanoplastie, mais, pour donner à la coquille galvanoplastique la consistance nécessaire, l'orfèvre avait eu l'idée ingénieuse de couler dans celle-ci le bronze même qu'il employait d'ordinaire, et, grâce à ce moyen, il était parvenu à reproduire à très bas prix les ciselures fouillées et si parfaites qu'il était impossible de distinguer les morceaux façonnés ainsi, de ceux qui étaient venus de fonte et ciselés.

La sculpture de ce surtout monumental était due à François Gilbert qui, depuis de longues années, travaillait aux modèles que Christofle créait pour sa nouvelle orfèvrerie. Gilbert était surtout un très habile ornemaniste. Ce fut lui qui composa et modela les moindres détails de l'ornementation, et exécuta les figures avec la collaboration de plusieurs artistes statuaires d'un talent reconnu, Briant frères, Daumas, Demay, Dieboldt, Caudron, Montagny, Rouillard, etc... Peut-être, à l'heure actuelle, estimerait-on que les figures, d'une facture un peu sévère, marquaient trop le symbolique solennel et lourd qui était dans le goût de l'époque. Mais l'exécution en était si précieuse, la ciselure si délicate, qu'on était étonné, en les voyant, de l'admirable virtuosité de tous ces artisans du métal. Toute la partie ornementale, inspirée de la plante avec un complet souci de l'exactitude et de la vérité, et traduite avec un sentiment, à la fois très vif et très châtié, des réalités de la nature, témoignait des mêmes qualités d'originalité et de sincérité d'observation et devançait le mouvement qui, par un retour à l'étude de la nature végétale, allait provoquer quarante ans plus tard les recherches décoratives de la génération qui, aux approches de 1900, s'efforça avec tant d'ardeur de secouer le joug des anciens pastiches. Cette œuvre considérable a péri dans l'incendie du Palais des Tuileries, en 1871. Lorsque, après les désastres de la

Cloche ronde, casseroles d'entrée et d'entremets avec réchaud, cloche ovale.
Modèles de F. Gilbert. Orfèvrerie de Ch. Christofle.

(*Musée des Arts décoratifs.*)

guerre, on fouilla les ruines des Tuileries, M. Lefuel put réunir près de 3200 kilogrammes de débris qu'il fit voir à MM. Christofle, et leur demanda s'il était possible d'en tirer parti autrement que par la fonte pour en retrouver l'or et l'argent par l'affinage ou en les vendant à des brocanteurs. MM. Christofle en offrirent 10 francs le kilogramme. C'était une somme de 30000 francs à débourser, mais ils n'hésitèrent pas à acquérir ces débris, malgré les déformations que le feu leur avait fait subir, espérant qu'il leur serait possible de reconstituer un jour quelques-unes des pièces les plus importantes, et de sauver de l'oubli une œuvre

Grande cloche ovale en ciselure repoussée.
Modèle de F. Gilbert. Orfèvrerie de Ch. Christofle.
(*Musée des Arts décoratifs.*)

qui avait été la gloire de leur père. Quant à l'orfèvrerie proprement dite, il n'en restait rien. La légèreté de ces pièces, exécutées au marteau et ciselées au repoussé, ne les avait pas préservées des ardeurs du feu et de l'effondrement du Palais des Tuileries.

Heureusement les modèles en avaient été en partie conservés, ce qui a permis à MM. Christofle de reconstituer quelques-unes des pièces d'orfèvrerie qu'on a pu joindre au surtout du milieu, aux groupes des corbeilles latérales et aux candélabres qui, restaurés avec habileté, ont figuré à l'Exposition centennale et dont la libéralité de ses enfants a permis d'assurer la possession définitive de l'œuvre maîtresse de Charles Christofle au Musée des Arts décoratifs.

Napoléon III s'était intéressé d'une façon toute particulière à l'exécution de ce service. Il en avait vu les esquisses dans l'atelier de l'artiste. Atelier n'est pas absolument exact, car, où trouver un emplacement de 50 mètres de longueur

dans une salle spacieuse permettant de présenter l'ensemble de la composition. Gilbert, qui demeurait dans la rue de Bellefond, voisine de l'hôpital Lariboisière alors en construction, avait obtenu d'utiliser une des salles de l'hospice pour y exposer son œuvre, et c'est dans ce cadre imprévu que l'Empereur put se rendre compte de l'effet de cet important ouvrage.

Il en avait également suivi l'exécution chez l'orfèvre, et se faisait présenter, soit aux Tuileries, soit à Saint-Cloud, les pièces principales au fur et à mesure de leur achèvement. Ce qui lui plaisait par-dessus tout, c'était le contraste entre la perfection de la main-d'œuvre et le bas prix du métal employé. Il y avait là une nouveauté qui était en contradiction avec toutes les habitudes séculaires, et avec les règles des esthétiques du passé. Montrer que l'art doit à la forme qui l'exprime son prestige bien plus qu'à la richesse des matières par lesquelles il se manifeste, et que la beauté peut resplendir sous le vêtement le plus humble, tel était le sens de la démonstration dont l'Empereur prenait la responsabilité. Celui-ci comprenait fort bien la portée de l'exemple qu'il donnait, en admettant, au milieu du luxe de ses palais, une orfèvrerie en métal argenté ; il lui souriait de penser qu'il contribuait ainsi à *démocratiser* le luxe d'une certaine manière et à introduire jusque dans les classes les moins aisées l'usage d'une argenterie peu coûteuse, pratique, et qui permettrait la vulgarisation de modèles bien étudiés, dont seules, jusqu'alors, l'aristocratie ou la riche bourgeoisie avaient

Jardinière de l'Impératrice Eugénie, anses cygnes.
(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

pu se réserver le privilège. L'Impératrice elle-même avait désiré un service personnel, et demandé à Christofle un surtout et des pièces de dessert exécutés dans le style qu'elle affectionnait.

La corbeille centrale était de style Louis XVI, et la frise à enroulements qui décorait la panse n'aurait pas été désavouée par Gouthière. Deux cygnes servaient d'anses et l'écusson central était accompagné de petits génies soutenant la couronne impériale.

Rossigneux avait donné le modèle de la coupe à fruits dont la vasque était

en métal décoré d'émaux incrustés. C'était une tentative un peu timide encore de l'application de l'émail au service de table. Les compotiers, étagères et pieds d'assiette supportaient également des coupes en métal décoré d'émail. En peu de temps, tous les courtisans, les ministres, les amateurs même les plus raffinés voulurent, à l'instar de la cour, avoir des services en orfèvrerie argentée. Christofle fut débordé par les commandes. Pour le duc de Morny, il en fit un dont la pièce de milieu représentait des aigles sous la protection desquels jouaient

Coupe à fruits du service de l'Impératrice, modèle de Rossigneux.

(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

des groupes d'enfants qui figuraient les travaux des Arts, du Commerce et de l'Industrie répandant l'Abondance. Pour les Ministères des Finances, de l'Agriculture et des Travaux publics, pour le Ministère d'État, il en exécuta d'autres qui furent non moins appréciés. Un service destiné aux paquebots des Messageries impériales eut le plus grand succès, et bientôt, tous les bateaux de la Compagnie, qui allait faire flotter le pavillon français sur tous les océans du globe, furent pourvus de services d'argenterie qui n'ont pas peu contribué au confort qu'on trouvait à bord de ces bateaux, et à leur succès. L'orfèvrerie, ainsi engagée pleinement dans la voie de l'industrie, voyait s'ouvrir devant

elle l'horizon sans limites d'une immense production, et allait désormais, par voie de conséquence, multiplier ses manifestations sous les formes les plus variées et les plus imprévues.

L'Exposition universelle de 1855 atteste l'intensité naissante de ce mouvement. Ouverte au centre de l'avenue des Champs-Élysées, dans le palais construit à cet effet et qui n'a disparu que pour faire place aux nouveaux édifices élevés en 1900, elle prouva que la France, au milieu de la prospérité des premières années de l'Empire, avait commencé à profiter des leçons que nous avaient données les Anglais à Londres en 1851. Tandis que ceux-ci avaient appris de nous, à mieux comprendre les arts décoratifs, à mieux voir, à jouir des choses qui charment l'œil et embellissent la vie, ils nous avaient enseigné, par réciprocité, à produire mieux et à meilleur compte tout ce qui en constitue le côté pratique. Nous les avions conduits dans la voie du *beau;* ils nous avaient menés vers *l'utile,* et les autres nations, attentives, suivaient les efforts des deux grands pays, en profitant à des degrés divers des exemples qui leur étaient offerts. Le nombre des orfèvres qui prirent part à l'Exposition de 1855 fut plus élevé qu'il ne l'avait jamais été. Le jury, présidé par le marquis d'Hertford, type accompli du collectionneur de goût et de science, avait pour vice-président le comte de Laborde, et pour rapporteur des sections d'orfèvrerie et de bijouterie (car les deux étaient réunies), l'orfèvre-bijoutier Ledagre, et Fossin, l'ancien joaillier de la couronne. Comme récompenses, des médailles d'honneur furent attribuées aux fabricants français suivants : à Allard, pour les perfectionnements apportés par lui à la fabrication des couverts; à Duponchel, qui n'avait pas encore terminé l'orfèvrerie de la fameuse statue de Minerve, commandée par le duc de Luynes; au sculpteur Simart; à Froment-Meurice qui mourut subitement cette année même, en plein succès de cette Exposition de 1855, et dont les œuvres, notamment son surtout pour le prince Demidoff, Bacchante et satyre, furent grandement admirées; à Gueyton qui, à différents travaux obtenus par la galvanoplastie, joignait des pièces d'orfèvrerie remarquables par le modelé, le repoussé et la ciselure; à Ch. Christofle, qui, outre le grand service de l'Empereur dont nous avons parlé, présentait quantité d'autres pièces intéressantes : services à thé, à dessert, surtouts de table en métal argenté, ainsi que des applications curieuses de la galvanoplastie à la décoration du mobilier, des vases de Sèvres, etc. Des médailles de première classe furent accordées à Aucoc et à Audot pour leurs charmants nécessaires; à Jarry aîné, bijoutier autant qu'orfèvre, dans ses aimables créations de fantaisie; à Henry Hayet, artiste très habile qui excellait dans la composition et le modelé des ornements et de sujets Louis XV et Louis XVI; à Lebrun, le doyen des orfèvres parisiens, sans rival pour la perfection du travail, et à qui les frères Fannière, les neveux de Fauconnier, avaient prêté le concours de leur magique ciselet; à Ch. Rossigneux, l'architecte du prince Napoléon, dessinateur

hors ligne, décorateur aussi savant qu'ingénieux qui fournissait des modèles aux industries les plus diverses, et qui, cette année-là, avait eu le caprice d'exposer pour son compte une coupe d'argent d'un goût parfait; à Rudolphi, le successeur de Wagner, pour de grands travaux d'orfèvrerie artistique, exécutés en collaboration avec le sculpteur Geoffroy de Chaumes et le ciseleur Poux; à Wièse, élève de Froment-Meurice et longtemps son chef d'atelier, un fabricant des plus adroits dans toutes sortes de pièces d'une composition très personnelle; à Poussielgue-

Compotier, pied d'assiette et étagère du service de l'Impératrice.
(*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*)

Rusand, qui commençait à réaliser dans l'orfèvrerie d'église une véritable révolution dont il va être question plus loin; à Trioullier, à Thierry, autres fabricants spécialisés dans les objets du culte et qui faisaient un heureux emploi de l'émail pour les vases et ornements sacrés; à Veyrat, pour ses excellents modèles d'orfèvrerie en « plaqué »; à Dotin, un émailleur qui, des premiers, s'essaya aux pièces d'une grande surface et qui excellait à l'exécution des plats, des vases, et des menus objets à émaux sur paillons ou sur or; à Granger, le metteur en œuvre des ornements de théâtre, depuis l'armure jusqu'au bijou, et fort entendu dans les divers styles; à Guerchet, l'inventeur d'un genre particulier d'orfèvrerie en argent découpé..... j'abrège cette liste et j'omets de mentionner les exposants récom-

pensés d'une médaille de deuxième classe, bien que, parmi ceux-ci, figurassent des fabricants réputés, tels que Cardeilhac, pour sa coutellerie de luxe, Debain et Fray, pour leur orfèvrerie de table; Giroux, pour objets de fantaisie ciselés délicieusement par les frères Fannière, etc. Mais il faut se borner.

Les orfèvres étrangers à qui échurent des médailles d'honneur furent les mêmes Anglais qui avaient déjà remporté un beau triomphe à l'Exposition de 1851, c'est-à-dire : Hunt et Roskell, pour qui Antoine Vechte continuait à produire ses magnifiques travaux en repoussé; Hancock, Garrard et C°, et Elkington et Mason, dont la vaste manufacture de Birmingham appliquait sur sa plus vaste échelle les procédés galvaniques. Deux maisons allemandes, Vollgold de Berlin, et l'Académie de Dusseldorf, obtiennent aussi cette haute récompense. Quant aux médailles de première classe, elles furent partagées entre les exposants suivants : Cartwright, Hirou et Woodward, Colles de Birmingham, James Dixon de Sheffield, Winckelmann de Tinna (Prusse), Schœller de Berndorf (Autriche), baron de Schlik de Copenhague, lesquels, en vérité, ne montrèrent rien qui fût pour la France particulièrement intéressant, si ce n'est l'extension industrielle que l'orfèvrerie prenait en certains pays.

Ce fut d'ailleurs le caractère général de ce développement que le rapporteur du jury de 1855 s'appliqua à mettre en lumière, insistant, notamment, sur les résultats nouveaux obtenus dans la fabrication par l'outillage mécanique qui tendait de plus en plus à se répandre. « Il y a à peine dix ans, disait-il, la fabrication des couverts qui est une espèce dans le genre, la plus importante peut-être, en raison de ce qu'elle s'adresse à la consommation générale et met en mouvement un capital incomparablement supérieur, était une industrie barbare, comparativement à ce qu'elle est aujourd'hui. Le développement qu'a pris cette industrie, le chiffre de la production considérable qu'elle atteint annuellement, l'ingéniosité des inventeurs qui ont fait de cette fabrication une des applications les plus intéressantes de la mécanique, nous engagent à nous arrêter un instant sur cette partie de l'orfèvrerie qui est devenue une spécialité, qu'exploite la corporation importante des orfèvres cuilleristes. »

Un couvert se compose de deux pièces essentielles : la cuiller et la fourchette. Ce n'est qu'au dix-septième siècle que l'usage de la fourchette est devenu courant (1). Jusque-là, la fourchette était à deux dents, quelquefois à trois, mais généralement fabriquée en fer forgé et montée sur des manches souvent très riches d'un travail précieux, dans lesquels l'orfèvre trouvait l'occasion d'appliquer toutes les ressources de son art. Quant aux cuillers, elles sont aussi anciennes que la soupe, comme le dit plaisamment le comte de Laborde.

---

(1) Voir, sur l'adoption des fourchettes, le *Dictionnaire de l'ameublement*, de Henri Havard, tome II, page 307 et suivantes.

Jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, les couverts d'argent étaient forgés à la main. Sur un flan de forme rudimentaire découpé dans un lingot d'argent laminé, l'orfèvre dégrossissait sur l'enclume les formes du couvert. La spatule s'élargissait, le cuilleron s'amincissait, le manche s'allongeait sous l'effort répété du marteau, et, grâce à l'habileté de l'ouvrier, devenait en quelques minutes la silhouette à plat de la cuiller et de la fourchette; puis la bouterolle en acier servait à enfoncer le culeron, le marteau de buis à donner le cambre. La lime et le poli achevaient le travail, si le couvert devait rester uni; mais, le plus ordinairement, cette forme unie était destinée à recevoir ou des filets ou des ornements. Les filets se reprenaient au rifloir, et les ornements s'estampaient à la masse dans des matrices de petite dimension, les unes pour la spatule, les autres pour le bouton, comme celles qu'employaient les monétaires pour la fabrication des monnaies et des médailles, alors qu'on ignorait encore l'emploi du balancier.

Le Cabinet des estampes conserve un petit volume daté de 1574, d'Hartmann Schopper, qui nous montre un monnayeur frappant une pièce de monnaie. D'une main, il tient le poinçon portant à sa base la gravure en creux de l'effigie à reproduire; de l'autre, une masse avec laquelle il frappe sur le coin qui va imprimer le relief du flan placé sur l'enclume.

C'est ainsi que procédaient les orfèvres cuilleristes. C'est ainsi qu'ont dû être faites les deux cuillers datant du milieu du dix-septième siècle, dont l'une est à spatule trilobée, et porte un bouton de revers en fer de lance dont le caractère de simplicité

Cuillers du dix-septième siècle, faites à la main. Cuiller à potage fondue et ciselée.

(Collection Henri Fouilhet. Musée centennal.)

est d'un goût charmant. On retrouve ce motif dans un couvert très en usage en Angleterre, et connu sous le nom d' « Old English ». L'autre est analogue, mais avec des filets repris au rifloir il a conservé le bouton de revers en fer de lance, mais la spatule est décorée d'ornements en ciselure et les fonds pointillés au perloir.

Nous donnons en même temps une cuiller à potage, dont les dimensions et la riche ornementation n'auraient pas permis de l'exécuter de la même manière : elle est fondue et ciselée. Cette pièce, du dix-huitième siècle, est l'œuvre de Germain, et faisait partie de la collection du marquis da Foz. Elle fut vraisemblablement exécutée à l'époque où Germain travaillait pour la Cour de Portugal. Ce n'est qu'au dix-septième siècle que le balancier, dont on fait remonter l'invention à Nicolas Briot, fut employé à la frappe des monnaies et est devenu depuis d'un usage courant non seulement dans les hôtels des Monnaies, mais dans l'industrie de l'orfèvrerie, et au dix-huitième siècle que les orfèvres employèrent des matrices d'une seule pièce pouvant donner l'empreinte complète de l'ornementation du couvert.

L'orfèvre monétaire (1547).
(*Cabinet des estampes.*)

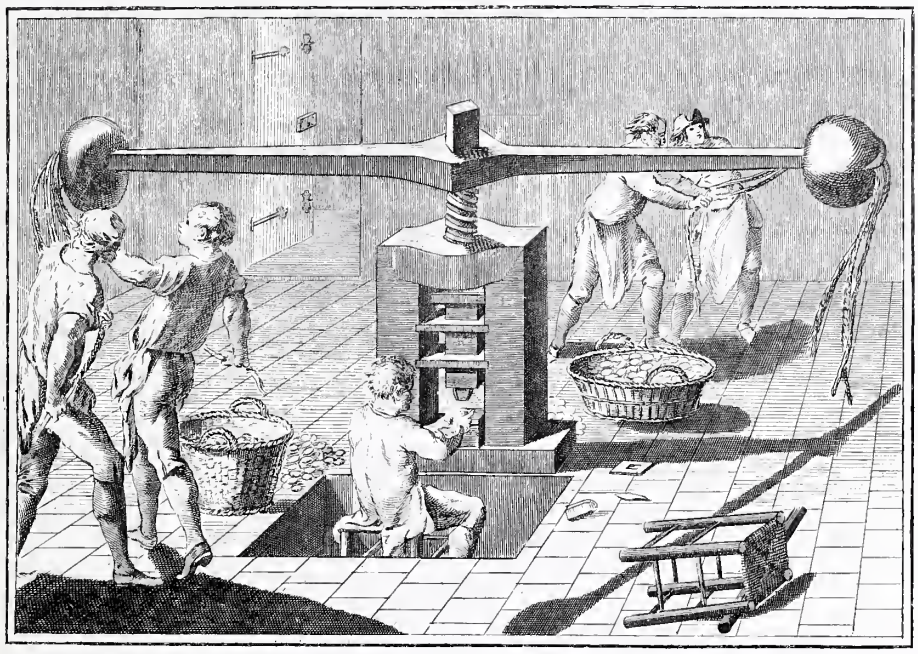
Un balancier se composait essentiellement d'une cage plus ordinairement en fonte ou en bronze, très massive pour résister à l'effort du travail; il était muni, à sa partie supérieure, d'un fléau en fer terminé à ses deux extrémités par des boules en plomb très pesantes. C'est dans ces boules que résidait l'énergie du balancier, et, par un élan que les ouvriers donnaient au fléau, ils pouvaient modérer ou augmenter la force du coup qui sert à imprimer les ornements sur l'objet placé sur la matrice disposée sur le socle du balancier. Le fléau portait dans son axe une vis qui pouvait monter et descendre sous l'effort du fléau, dans une boîte coulante qui guidait le marteau qui devait frapper le coup et donne tout son effet sur la matrice en acier gravé.

Ce fut Varin, directeur de la Monnaie au dix-septième siècle, qui perfectionna l'outillage et remplaça le travail à la main. Varin était un graveur de talent, et en même temps un habile mécanicien qui, à la fin du dix-septième siècle, réorganisa les ateliers de la Monnaie. C'est aussi vers cette époque que le balancier pénétra dans les ateliers des orfèvres où il est encore en usage aujourd'hui.

Sous l'Empire, les canons pris à Austerlitz furent donnés par l'empereur au

directeur des ateliers de la Monnaie, qui n'obtint la cession de ce bronze qu'à la condition que les balanciers seraient cerclés d'un collier sur lequel on lirait : « Bronze pris à Austerlitz sur l'ennemi. 2 décembre 1805. » L'une de ces cages existe encore au musée de l'Hôtel des Monnaies.

Le Musée centennal nous avait montré quelques-uns des types les plus intéressants de couverts de cette époque, nous avons déjà donné au Livre I, chapitre III, les types de couverts unis appartenant au dix-septième siècle et qui ont fait partie de la collection de M. Paul Eudel.



Le balancier à bras.
(Gravure de *l'Encyclopédie.*)

M. Germain Bapst, dans sa monographie de l'orfèvrerie française à la cour de Portugal, a reproduit le service de couverts que l'orfèvre Fr. Thomas Germain avait exécuté pour le roi, mais à une trop petite dimension pour les reproduire ici.

Nous trouvons également dans la vitrine du Musée centennal des couverts du dix-neuvième siècle de l'époque impériale; l'un qui dut être fabriqué par Biennais sur un dessin de Percier et dont les matrices existent encore chez un des principaux orfèvres de Paris, l'autre qui est de Biennais et que M. Bernard Franck avait exposé, c'est le couvert qui a servi à Napoléon Ier pendant son exil à Sainte-Hélène. Il appartenait à la reine Hortense. Lors de son départ pour l'exil, l'Empereur quittait la Malmaison où il avait passé ses dernières journées, avec un bagage modeste où il avait à peine réuni les objets de première nécessité. La reine Hortense glissa, au dernier moment, ce couvert dans la valise de l'Empereur

qui ne le retrouva que sur le navire qui l'emportait hors de France. Il le laissa par testament au général de Montholon, et c'est de la famille de son compagnon d'exil que M. B. Franck a pu, à grand'peine, obtenir cette relique qu'il a réunie à son musée de l'époque impériale.

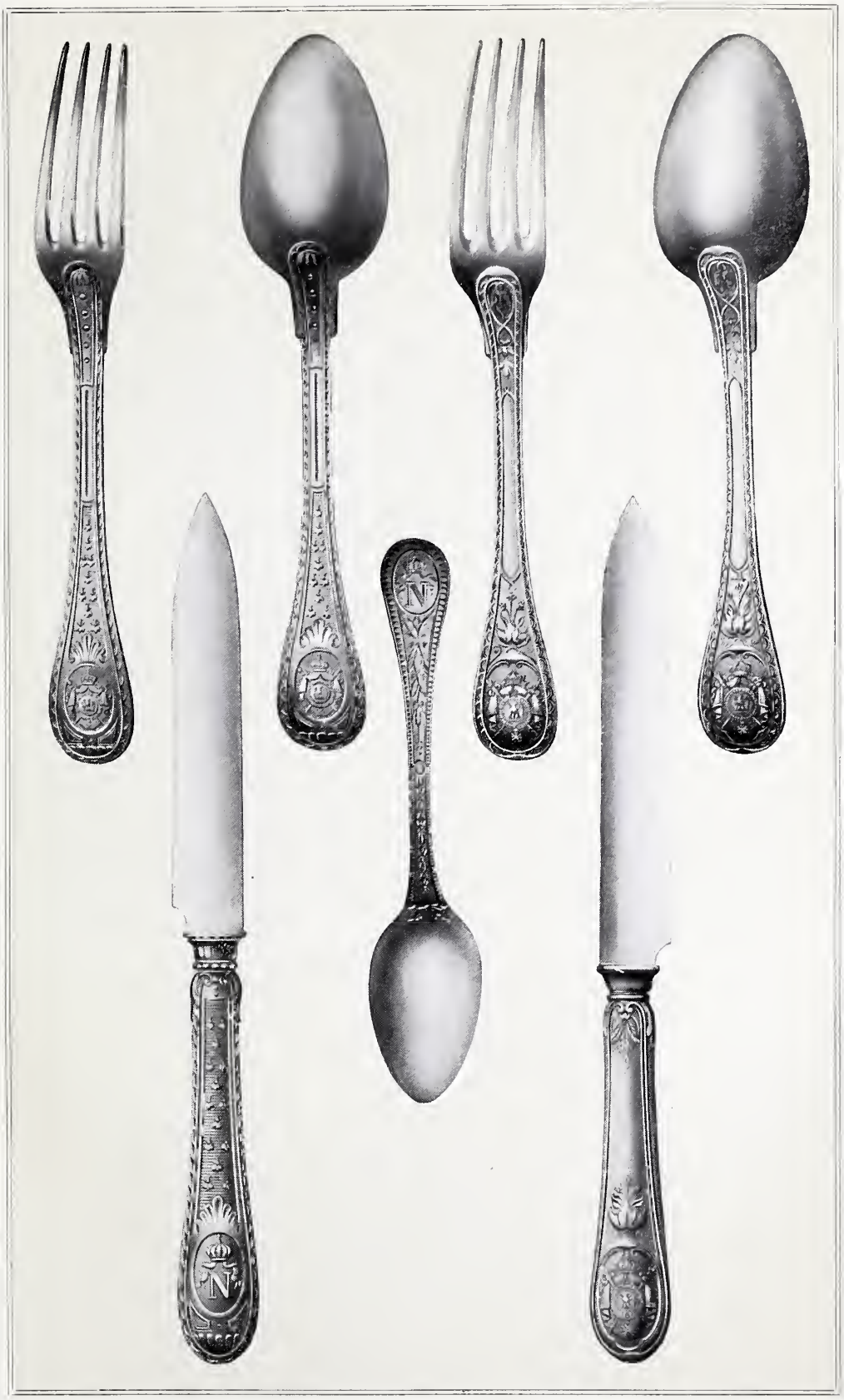
Couvert de style Empire, travail de Biennais.
(*Collection Bernard Franck.*)

Le Musée centennal nous a également permis de représenter un spécimen des couverts en argent qui avaient été faits pour accompagner le grand service de gala de Napoléon III, et dont les modèles avaient été, comme pour tout l'ensemble, l'œuvre de François Gilbert. Ces pièces étaient uniques; il n'en existe plus d'autres aujourd'hui. Toutes celles qui étaient restées aux Tuileries en 1870 avaient été envoyées à la Monnaie par ordre du gouvernement de la Défense nationale, pour être fondues.

Tous les couverts de cette époque étaient fabriqués au balancier et au mouton, dans des matrices doubles dont la superposition et la coïncidence exigeaient une précision remarquable, et encastrées dans des boîtes en fer forgé. Les couverts étaient préparés comme précédemment à la forge, suivant un calibre spécial, et portés sous le balancier. Le flan, dont la longueur et l'épaisseur étaient appropriées à chaque modèle, était placé entre les deux matrices et soumis à l'action puissante du balancier qui, en achevant de lui donner la forme, imprimait les ornements, arrondissait les fourchons et emboutissait les cuillerons; après ces opérations le flan devenu couvert n'avait plus qu'à être reparé à la lime et terminé par le poli. Mais ce n'était pas encore la fabrication rapide et économique, qui devenait nécessaire pour répondre à l'augmentation de la consommation que l'application du procédé d'argenture allait déterminer.

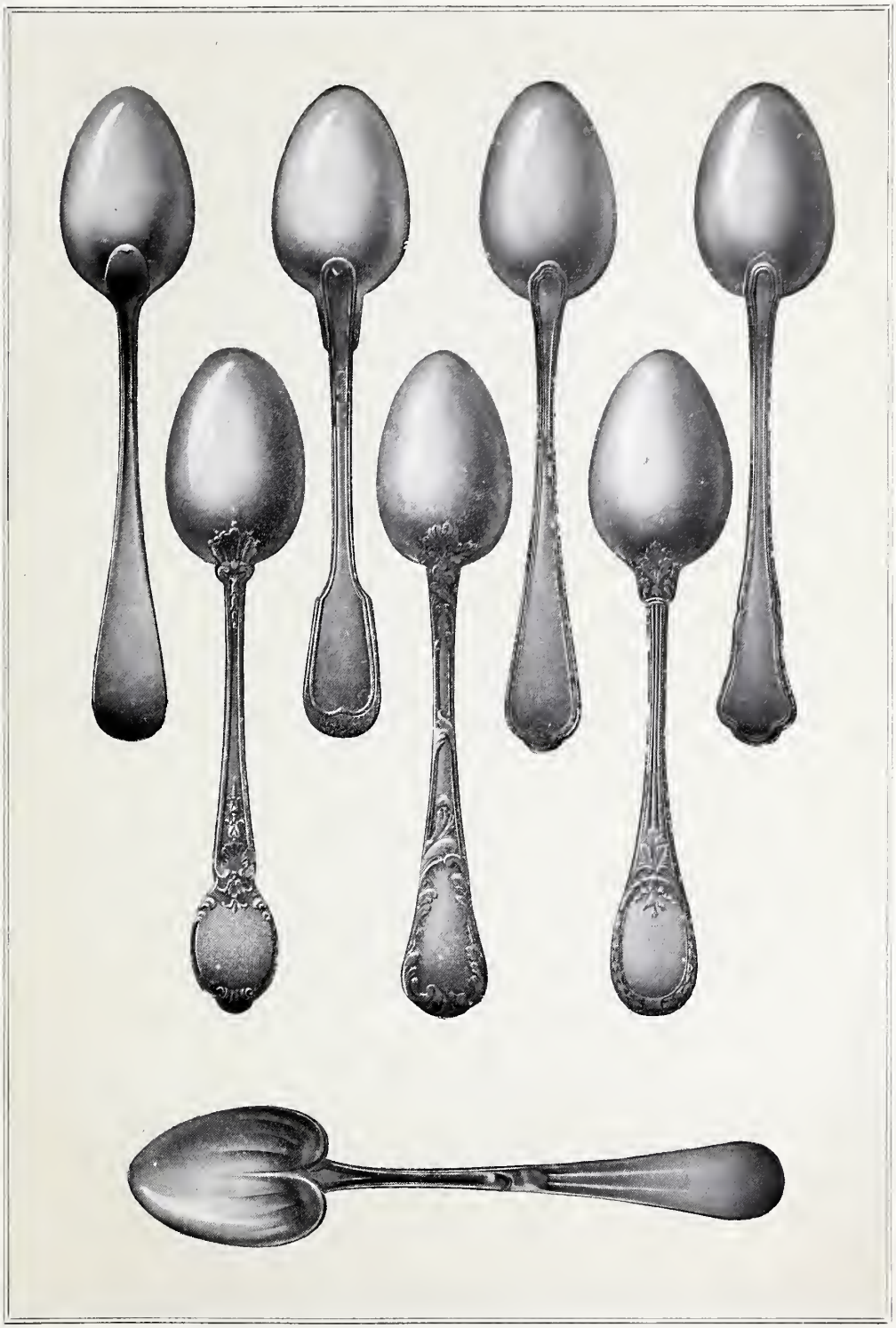
Couvert de style Empire, de Napoléon à Sainte-Hélène.
(*Collection Bernard Franck.*)

C'est alors qu'apparaît le laminoir et le rouleau en acier gravé. Ce fut Allard, le directeur de la Monnaie de Bruxelles, qui mettait pour la première fois au point la fabrication du couvert au laminoir, et devait faciliter la production rapide et à bon marché. Ce procédé exigeait un acier d'une qualité qu'on ne rencontrait que rarement à cette époque.



Service de couverts de Napoléon III, exécuté au balancier par Ch. Christofle.

(*Musée des Arts décoratifs.*)



Couverts modernes exécutés au laminoir.

(*Collection Christofle.*)

Krupp, dont le nom est devenu mondial par suite de l'importance qu'il a donnée à la fabrication de l'acier, et surtout par la création, à Eissen (Prusse), de la plus colossale usine de canons qui existe au monde, avait imaginé une série d'outils et de laminoirs pour la fabrication du couvert, et monté plusieurs fabriques importantes, tant en Allemagne qu'en Autriche. Mais dans son procédé, comme dans celui d'Allard, les rouleaux étaient de petit diamètre, 11 à 12 centimètres, et les couverts passés aux machines avaient le grave inconvénient de sortir des rouleaux avec des longueurs inégales. C'est à un Français, M. H. Levallois, que l'on doit la transformation du laminoir à rouleaux circulaires de petit diamètre, en machines à va-et-vient, mues par une bielle opérant la pression sur des matrices en forme de segments de cylindres, montées sur un bloc circulaire en fonte ayant $0^m,65$ de diamètre. La pression, s'exerçant sur une surface plus grande qui tendait à se rapprocher de l'horizontalité, remédiait aux inconvénients des rouleaux de petit diamètre et les couverts sortaient en perfection, de longueur identique. Cette idée ingénieuse avait permis de réaliser la perfection du travail produit par le balancier, mais avec une rapidité de production qui allait en diminuer le prix de revient. Cette fabrication fut installée à Bornel, dans l'Oise, par l'inventeur. Malheureusement pour lui, il s'était adressé à des capitalistes qui lui avaient fourni l'argent nécessaire, mais qui, profitant d'une clause résolutoire de son traité, l'avaient contraint à se retirer au moment où l'exploitation était en pleine production, et allait lui donner la fortune. Peut-être serait-il mort dans la misère, s'il n'avait pas rencontré, dans M. Christofle, l'homme qui pouvait le sauver. Il lui apportait ses procédés, son expérience, et, c'est grâce à lui qu'il devait monter la grande usine de Saint-Denis où l'on fabrique aujourd'hui des centaines de douzaines de couverts par jour.

Le rapporteur du Jury de 1855, en signalant l'importance qu'avait déjà prise la fabrication par l'outillage mécanique, ne faisait qu'entrevoir le développement qu'allait prendre l'industrie de l'orfèvrerie par l'intervention simultanée de l'argenture galvanique et de la machinerie moderne. En s'appuyant sur les documents les plus autorisés, on constate aujourd'hui que la quantité de couverts argentés fabriqués par jour s'élève pour les seuls pays qui fabriquent en grand l'orfèvrerie argentée :

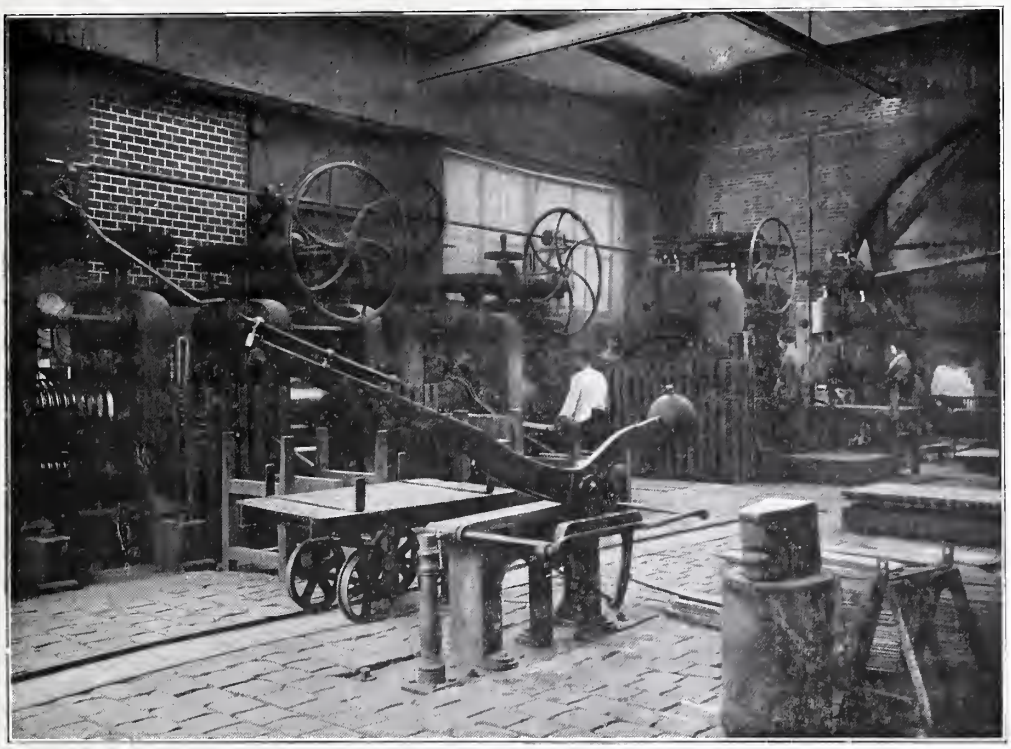
en France.	à 2000	douzaines,
en Angleterre.	à 2400	—
en Allemagne et Autriche.	à 3200	—
en Amérique.	à 2400	—

et que la charge d'argent déposé, varie de 100 grammes à 25 grammes par douzaine, suivant la destination du produit. Il résulte de cela que, calculant sur un poids moyen de 50 grammes par douzaine, ces quatre pays produisent par jour

10 000 douzaines de couverts argentés, soit 3 millions de douzaines par an pour 300 jours de travail. La quantité d'argent ainsi employé et qui disparaîtra par l'usure, s'élève au poids considérable de 150 000 kilos d'argent, qui sont complètement enlevés à la circulation du métal précieux.

La baisse de l'argent n'a pas été un des moindres facteurs de l'accroissement de la production ; elle a également provoqué un mouvement ascensionnel correspondant dans la production du couvert et de l'orfèvrerie d'argent, et le poids présenté annuellement au contrôle de la Monnaie de France, qui était en 1889 de 71 537 kilos, s'est élevé en 1900 à 120 800 kilos.

Laminoir à couverts, de H. Levallois.



Train de laminoirs.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE DEUXIÈME

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Première période, 1800 à 1860.

CHAPITRE PREMIER. **La Révolution et l'Empire** (1800 à 1815). — L'anéantissement de l'Orfèvrerie sous la Terreur. — Pillages et ventes. — Le pseudo-luxe du Directoire. — Exposition de l'an X et de 1806. — L'argenterie de l'Empereur. — Le service de vermeil de Napoléon Ier. — Le nouveau style. — Les architectes Percier et Fontaine. — La toilette de l'Impératrice. — Le berceau du roi de Rome, par Prudhon. — Les orfèvres Auguste, Odiot, Biennais. 11

CHAPITRE DEUXIÈME. **La Restauration** (de 1815 à 1830). — A la Cour de Louis XVIII : ni fêtes, ni art. — La duchesse de Berry. — L'Orfèvrerie aux Expositions de l'industrie, 1819 et 1823. — Odiot père. — Cahier et Fauconnier. — Sacre de Charles X. — Faux gothique et fausse renaissance. — Le succès du « plaqué », Exposition de 1827. — Odiot fils et le goût anglais. . 97

CHAPITRE TROISIÈME. **Le règne de Louis-Philippe** (1830-1848). — L'influence bourgeoise de la Cour et des salons. — Le romantisme. — Collaboration des sculpteurs : Jean Feuchères, Klagmann, Geoffroy de Chaume, Charles Odiot, le décorateur Chenavard, le ciseleur Antoine Vechte. — Expositions de l'Industrie de 1834, 1839 et 1844. — Vogue des formes anglaises. — Les élèves d'Odiot : Lebrun et Durand, Wagner et ses nielles. — Les succès de Froment-Meurice. — Débuts de Christofle et décadence du « plaqué ». — Une statistique des orfèvres en 1847. 171

CHAPITRE QUATRIÈME. **La deuxième République et le second Empire** (1re **période, 1848-1860**). — Le contre-coup d'une révolution : les artistes français en Angleterre. — Influence du duc de Luynes sur l'orfèvrerie française. — L'Exposition de 1849. — Les orfèvres Froment-Meurice père, Duponchel, Ch. Christofle. — La première Exposition universelle à Londres, en 1851, ses conséquences. — L'orfèvrerie sous le second Empire. — Les goûts de Napoléon III et de l'Impératrice. — Pastiches du style Louis XVI. — L'Exposition de 1855. — Le service des cent couverts de Napoléon III. — Le néo-grec. — Influence du prince Napoléon. — Développement de l'orfèvrerie argentée et de la production des couverts. — Les procédés mécaniques. 249

La coulée des lingots de couverts.

FRONTISPICE. — Trophée d'orfèvrerie par Normand 9

CHAPITRE Ier. — Tête de page : décorations intérieures (*Frontispice par Percier*) 11
Lettre ornée N 11
Portrait de Nicolas Boutet, directeur de la Manufacture d'armes de Versailles 15
Armes d'honneur fabriquées à Versailles par N. Boutet (*Collections Victorien Sardou et Bernard Franck*) 17
Epée d'honneur du général Dorsenne. (*Collection Bernard Franck.*) 19
Epures de N Boutet. (*Collection Ed. Detaille.*) 21
Porte du grand Commun. (*Manufacture d'armes de Versailles.*) 23
Réchaud à main. (*Dessin original de Salembier, Gazette des Beaux-Arts.*) 24
Soupière. (*Dessin de Salembier.*) 25
Salières, sucrier et gobelets. (*Dessins de Salembier.*) 27
Exposition des produits de l'industrie en l'an VI, dans la Cour du Louvre. (*Musée Carnavalet.*) 31
Portrait de Charles Percier, architecte 34
Portrait de Fontaine, architecte 35
Pot à oille, exécuté par Biennais pour l'Impératrice Joséphine 36
Pièce d'orfèvrerie de Percier et Fontaine 37
Projet de glaive avec les diamants de la couronne. (*Album de Biennais.*) 40
Armes d'apparat de Napoléon Ier, exécutées par Biennais. (*Musée des Arts décoratifs.*) 41
Portrait de l'orfèvre Henry Auguste et de sa famille, par François Gérard. (*Collection Gravereau.*) 43
Vase et coupe ornant les plateaux des surtouts de gala aux Tuileries. (*Collection Christofle.*) 46
Huilier, soupière, jardinière et seau à glace, dessins originaux de Henry Auguste. (*Collection Odiot.*) 47

Aiguière en vermeil. Dessin original de Henry Auguste. (*Collection Odiot.*)..... 49
Aiguière en vermeil. Dessin original de Henry Auguste. (*Collection Odiot.*)..... 49
Cadenas de l'Empereur et de l'Impératrice, par Henry Auguste..... 50
Nef de l'Impératrice, pot à oille, jardinière et seau à rafraîchir, exécutés en vermeil par Henry Auguste..... 51
Modèles en cire des bas-reliefs des nefs exécutées en orfèvrerie par Henry Auguste. (*Collection du prince de la Moskowa.*)..... 53
Modèles en cire des bas-reliefs des nefs exécutées en orfèvrerie par Henry Auguste. (*Collection du prince de la Moskowa.*)..... 55
Le grand couvert aux Tuileries au banquet du Sacre (*D'après le dessin de Ch. Percier.*)..... 57
Nef de l'Empereur, exécutée en vermeil par Henry Auguste..... 59
Dessin de boîtes, d'après un dessin original de Prudhon..... 60
Détail d'un bras du fauteuil de toilette. (*Dessin original de Prudhon.*)..... 61
Psyché de Marie-Louise, exécutée par Cl. Odiot et Thomire, sur les dessins de Prudhon..... 63
Fauteuil, toilette vue de profil et lavabo exécutés par Cl. Odiot et Thomire, sur les dessins de Prudhon..... 65
Toilette de Marie-Louise, exécutée par Cl. Odiot et Thomire sur les dessins de Prudhon..... 67
Portrait de J.-B. Claude Odiot, en 1800, d'après Isabey. (*Collection E. Mathieu.*)..... 68
Berceau du roi de Rome, dessin original de Prudhon. (*Collection E. Marcille. Gazette des Beaux-Arts.*)..... 69
Seaux à rafraîchir, par Odiot..... 71
Milieu de table, Flore et Zéphyre, par Odiot..... 72
Sucrier de table par Odiot..... 73
Portrait de Biennais, orfèvre de l'Empereur..... 74
Enseigne de la maison Biennais..... 75
Encrier, œuvre de Biennais..... 78
Encrier de l'Impératrice Marie-Louise. (*Dessin de l'album de Biennais.*)..... 79
Encrier de l'Empereur Napoléon Ier. (*Dessin de l'album de Biennais.*)..... 79
Fontaine exécutée pour Napoléon Ier. (*Dessin de l'album de Biennais.*)..... 81
Salières et moutardiers. (*Dessins de l'album de Biennais.*)..... 83
Soupières, cloche et réchaud, sucières et cafetières. (*Dessins de l'album de Biennais.*)..... 85
Table de toilette et ses accessoires. (*Dessins de l'album de Biennais.*)..... 87
Bas-relief de Dupré, œuvre de Biennais. (*Collection Bernard Franck.*)..... 88
Miroir à main de Joséphine, navette de Marie-Louise, œuvres de Biennais. (*Collection Bernard Franck.*)..... 89
Glaives et épées de Biennais. (*Collection du Musée des Arts décoratifs.*)..... 91
Flambeau. (*Collection Artus.*)..... 93
Candélabre à cinq lumières. (*Collection Metman.*)..... 93
Samowar. (*Collection Pillet-Will.*)..... 94
Milieu de table. (*Collection Goldschmidt.*)..... 95
Soupière de Biennais. (*Collection Metman. Musée centennal.*)..... 96

CHAPITRE II. — Tête de page : Tête de page du livre du Sacre de Charles X. (*Cabinet des Estampes.*)..... 97
Lettre ornée L..... 97
Portrait de la duchesse de Berry, en costume de chasse. (*Miniature d'Isabey.*)..... 99
Déjeuner en vermeil offert par la ville de Paris à la duchesse de Berry. (*Dessin de Cavelier, œuvre de Claude Odiot.*)..... 100
Châsse de saint Vincent de Paul. (*Œuvre de Cl. Odiot.*)..... 103
Encrier : Apollon et les Muses. (*Œuvre de Cl. Odiot*)..... 104
Portrait de Claude Odiot, par Robert Lefèvre. (*Collection Gustave Odiot.*)..... 105

Atelier d'Odiot en 1822, rue Lévêque, butte Saint-Roch. (*Collection Gustave Odiot.*) 107
Défense de la barrière de Clichy en 1815, par Horace Vernet 109
Vase Bacchanale, œuvre d'Odiot. (*Collection du Musée des Arts décoratifs.*) 113
Seaux à glace, jardinière, sucrier à couvercle, salières, œuvre de Cl. Odiot. (*Collection du Musée des Arts décoratifs.*) 115
Huilier avec une figure décorative de Léda, œuvre de Cl. Odiot. (*Collection du Musée des Arts décoratifs.*) 117
Salière décorative, œuvre de Cl. Odiot. (*Collection du Musée des Arts décoratifs.*) 118
Deux soupières sur plateau, œuvre de Cl. Odiot. (*Collection du Musée des Arts décoratifs.*) 119
Deux saucières avec leurs cuillers, œuvre de Cl. Odiot. (*Collection du Musée des Arts décoratifs.*) 121
Support de veilleuse, œuvre de Cl. Odiot. (*Musée des Arts décoratifs.*) 123
Grande fontaine décorative avec sucriers et cuillers. (*Œuvre de Ch. Cahier.*) 125
Service du duc de Penthièvre. Soupière aux écrevisses faite au dix-huitième siècle. (*Collection de la maison Odiot.*) 129
Service du duc de Penthièvre, œuvre de Cl. Odiot : 1° Cloche ovale surmontée d'un groupe de poissons; — 2° Cloche ronde avec bas-relief sur un réchaud. (*Collection de la maison Odiot.*) 130
Carte d'adresse de Ch. Cahier, en 1819. (*Collection Henri Vever.*) 131
Soupière sur plateau. (*Œuvre de Ch. Cahier.*) 132
Candélabre d'autel. (*Œuvre de Ch. Cahier.*) 133
Aiguière. (*Œuvre de Ch. Cahier.*) 133
Orfèvrerie d'église : Crosse, aiguière, burettes et plateau. (*Œuvre de Ch. Cahier.*) 135
Soupière décorative sur plateau. (*Composition de Chenavard, exécutée par Fauconnier.*) 137
Grand vase offert à La Fayette. (*Œuvre de Fauconnier.*) 141
Aiguière et plateau pour les offrandes. (*Cliché E. Rothier.*) — Calice et châsse dite Sainte-Ampoule, œuvres de Ch. Cahier. (*Trésor de la cathédrale de Reims.*) 143
Héraut portant des offrandes au sacre de Charles X. (*Livre du Sacre. Cabinet des estampes.*) 147
Banquet du sacre de Charles X. (*Livre du Sacre. Cabinet des estampes.*) 149
Portail de Notre-Dame, décoration d'Hittorf. (*Cabinet des estampes.*) 151
Reliure cathédrale. Extrait de l'ouvrage de M. Henri Beraldi sur la reliure au dix-neuvième siècle 154
Couronnements de cloches et casseroles de Ch. Odiot 156
Modèle d'orfèvrerie en plaqué, sous la Restauration 159
Flambeau en argent estampé. (*Modèle de Ch. Odiot.*) 161
Salières. (*Collection Brevan de la Gardie. Musée centennal.*) 162
Cafetière, théière, sucrier, crémier en argent. (*Modèles de Ch. Odiot.*) 163
Service à thé sur plateau. (*Collection Marquis Guilhem de Polhuan.*) 165
Théière bec de cygne. (*Musée centennal.*) 165
Deux aiguières et cuvettes. (*Musée centennal. Collection Goldschmidt.*) 167
Casserole de Mlle Mars. (*Collection Goldschmidt. Musée centennal.*) 169
Sucrier monté avec cuillers en couronne. (*Musée centennal.*) 170

CHAPITRE III. — Tête de page : la boutique d'un orfèvre romantique. (*Dessin d'après de Beaumont, 1840.*) 171
Lettre ornée C 171
Service du Sultan Mahmoud. Cloche avec réchaud et seau. Exécuté par Ch. Odiot. (*Archives de la maison Odiot.*) 174
Service du Sultan Mahmoud. Jardinière et soupière. Exécuté par Ch. Odiot. (*Archives de la maison Odiot.*) 175
Soupière pour le baron Salomon de Rothschild, exécutée par Ch. Odiot. (*Archives de la maison Odiot.*) 176

Service du baron Salomon de Rothschild. Salières, huilier, plateau de carafe. Exécuté par Ch. Odiot. (*Archives de la maison Odiot.*) 177
Service du baron Salomon de Rothschild. Plat ovale et réchaud. Exécuté par Ch. Odiot. (*Archives de la maison Odiot.*) 179
Saucière pour le service du prince Demidoff. Exécutée par Ch. Odiot. (*Archives de la maison Odiot.*) 181
Service du prince Demidoff. Huilier, salière et couverts. Exécuté par Ch. Odiot. (*Archives de la maison Odiot*) 183
Bouclier « Jupiter foudroyant le Titan ». (*Dessin original de J. Feuchères*) 187
Le Parnasse. Projet de surtout. (*Dessin original de J. Feuchères.*) 189
Le Travail des champs. Projet de surtout. (*Dessin original de J. Feuchères.*) 190
Esquisse de surtout pour le duc de Luynes. (*Dessin original de J. Feuchères.*) 191
Saucière. (*Projet de J. Feuchères.*) 192
La Métallurgie. (*Dessin original de J. Feuchères.*) 193
Candélabre pour un surtout. (*Dessin original de J. Feuchères.*) 195
Bacchanale, émail en camaïeu. (*D'après J. Feuchères. Collection H. Bouilhet.*) 196
Emaux en camaïeu. (*D'après J. Feuchères. Collection H. Bouilhet.*) 197
Portrait de Aimé Chenavard 199
Vase décoratif par Chenavard 201
Aiguière, par Chenavard 203
Flambeau, par Chenavard 205
Vase, par Chenavard 205
Aiguière en orfèvrerie, par F. Meurice. Modèle de J. Feuchères, ciselé par Vechte. (*Collection de Mme Bro de Commères. Musée centennal.*) 207
Vases en repoussé, exécutés par Vechte 209
Bouclier « la Chevauchée », ciselure de Vechte. (*Musée centennal.*) 211
Portrait de Charles Odiot et de ses deux fils Ernest et Gustave. (*Collection Gustave Odiot.*) 213
Théière Renaissance italienne, œuvre d'Odiot. (*Musée centennal.*) 215
Cafetières, théières exécutées par Odiot. (*Musée centennal.*) 217
Cafetière style romantique, œuvre d'Odiot. (*Musée centennal.*) 219
Fontaine à thé, style pittoresque, œuvre d'Odiot. (*Musée centennal.*) 220
Service à thé chinois, exécuté par Morel 224
Dessins d'orfèvreries composées par Jules Peyre et exécutées par Morel 225
Aiguière en orfèvrerie. Modèle de Klagmann. (*Collection de Mme Bro de Commères. Musée centennal.*) 227
Epée du comte de Paris, modelée par Klagmann, ciselée par Vechte. (*Orfèvrerie de D. Froment-Meurice.*) 229
Portrait de Désiré Froment-Meurice 233
La canne de Balzac. (*D. Froment-Meurice.*) 235
Vase offert par la ville de Paris à l'ingénieur Emmery. (*Orfèvrerie de D. Froment-Meurice.*) 237
Bouclier, par D. Froment-Meurice 240
Aiguière et plateau, dessin de Liénard. (*Orfèvrerie de D. Froment-Meurice.*) 241
Seau à glace. (*Collection de M. Sabatier d'Espeyran. Musée centennal. Orfèvrerie de Froment-Meurice.*) 242
Cloche, plat et réchaud en plaqué 245
Bouilloire à bascule en plaqué 246
Thé sur son plateau en plaqué 246
Cafetière et zarfs arabes, par Ch. Odiot 248

CHAPITRE IV. — Tête de page : Frise artichaut d'un bandeau de cloche du service de Napoléon III. (*Modèle de Gilbert.*) 249
Lettre ornée A 249
Portrait d'Honoré d'Albert, duc de Luynes, membre de l'Institut (1802-1867) 252

Ensemble du surtout du duc de Luynes : pièce de milieu, candélabres et compotiers. (*Orfèvrerie de D. Froment-Meurice. Musée centennal.*) 253
Compotier « Les Saisons ». (*Orfèvrerie de D. Froment-Meurice. Musée centennal*) .. 255
Première esquisse de Feuchères de la pièce de milieu du surtout du duc de Luynes. (*Collection Christofle.*) 256
Pièce de milieu du surtout du duc de Luynes. (*Orfèvrerie de D. Froment-Meurice, Musée centennal.*) 257
Encrier du Pape Pie IX. (*Gazette des Beaux-Arts.*) 259
Portrait de Duponchel, orfèvre 261
« La Minerve », modèle de Simart, orièvrerie chryséléphantine, par Duponchel ... 263
Bouilloire genre chinois. (*Orfèvrerie de Duponchel*) 265
Plateau Renaissance. (*Orfèvrerie de Duponchel.*) 265
Deux bas-reliefs d'un seau à glace. Sculpture de Feuchères. (*Orfèvrerie de Duponchel.*) 266
Portrait de Charles Christofle (1805-1863) 267
Service à thé Louis XVI. (*Orfèvrerie de Charles Christofle.*) 268
Fontaine à thé de style Louis XVI. (*Orfèvrerie de Charles Christofle.*) 270
Fontaine à thé de style Louis XV. (*Orfèvrerie de Charles Christofle.*) 271
Service de l'Impératrice Eugénie : Cloche avec réchaud, casserole, saucière, sabère, moutardier de style Louis XVI. (*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*) 272
Epée du général Cavaignac. (*Orfèvrerie de Froment-Meurice.*) 275
« La Bacchante ». (*Orfèvrerie chryséléphantine de Froment-Meurice, modèle de Pradier.*) 277
« La Toilette de Vénus ». (*Orfèvrerie chryséléphantine de D. Froment-Meurice, modèle de Feuchères.*) 279
Surtout pompéien du prince Napoléon, avec les Muses. (*Orfèvrerie de Charles Christofle.*) 287
Melpomène et Thalie, sous les traits de Rachel et Arnould-Plessis. Grandes figures du surtout pompéien du prince Napoléon. (*Orfèvrerie de Ch. Christofle.*) 289
Sucrier du service du prince Napoléon. (*Orfèvrerie de Ch. Christofle, modèle de Diéterle.*) 291
Compotier du service du prince Napoléon. (*Orfèvrerie de Ch. Christofle, modèle de Diéterle.*) 291
La serrurerie des Tuileries. (*Dessins de Lefuel, exécutés par Charles Christofle.*) .. 292
Pièce de milieu du grand surtout de Napoléon III, modèle de F. Gilbert. (*Orfèvrerie de Charles Christofle. Musée des Arts décoratifs.*) 293
La Coupe du Nord et les Candélabres des Sciences et des Arts, modèles de F. Gilbert. (*Orfèvrerie de Charles Christofle. Musée des Arts décoratifs.*) 295
La Coupe du Midi et les Candélabres « l'Agriculture et l'Industrie », modèles de F. Gilbert. (*Orfèvrerie de Charles Christofle. Musée des Arts décoratifs.*) 297
Cloche ronde, casserole d'entrée et d'entremets avec réchaud, cloche ovale, modèles de F. Gilbert. (*Orfèvrerie de Charles Christofle. Musée des Arts décoratifs.*) 301
Grande cloche ovale en ciselure repoussée, modèle de F. Gilbert. (*Orfèvrerie de Charles Christofle. Musée des Arts décoratifs.*) 303
Jardinière de l'Impératrice Eugénie, anses Cygne. (*Orfèvrerie de Charles Christofle.*) 304
Coupe à fruits du service de l'Impératrice, modèle de Rossigneux. (*Orfèvrerie de Charles Christofle*)) 305
Compotier, pied d'assiette et étagère du service de l'Impératrice. (*Orfèvrerie de Charles Christofle.*) 307
Cuillers du dix-septième siècle, faites à la main, cuiller à potage fondue et ciselée. (*Collection Henri Bouilhet. Musée centennal.*) 309
L'Orfèvre monétaire (1547). (*Cabinet des Estampes.*) 310
Le Balancier à bras. (*Gravure de* l'Encyclopédie.) 311
Couvert de style Empire, travail de Biennais. (*Collection Bernard Franck.*) 312
Couvert de style Empire de Napoléon à Sainte-Hélène. (*Collection Bernard Franck.*) 312

Service de couverts de Napoléon III, exécuté au balancier. (*Musée des Arts décoratifs.*) 313
Couverts modernes exécutés au laminoir. (*Collection Christofle.*) 315
Laminoir à couverts de H. Levallois 318

TABLE DES MATIÈRES. — Train de laminoirs 319
La coulée des lingots de couverts 320

TABLE DES GRAVURES. — Tête de page : Cartouche de Ranson 321
Trophée de fleurs, par Ranson 326

SAINT-CLOUD. — IMPRIMERIE BELIN FRÈRES

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00710 4868